VERA IDEA
DELLA MUSICA
E DEL
CONTRAPPUNTO
DI D. GIUSEPPE PINTADO.

IN ROMA 1794.
NELLA STAMPERIA DI GIOACCHINO PUCCINELLI

Con licenza de' Superiori.

ALL' ILLMO, E REVMO

MONSIGNOR

TIBERIO PICCOLOMINI

DE' SIGNORI DI BALZARANO, SAMBUCI, VALLE PIETRA, &c. &c.

UNa operetta, che combatte gl'incorreggibili pregiudizj de'Professori di Musica, da me scriversi non potea, se non che per uso di quegli amici, quale siete Voi, i

quali amando dall' un canto la Musica, sono per altro dotati di mente così svelta, che dal torrente de' volgari errori non si lasciano mai trasportare. Più che non del più piacevole tra sollievi della vita umana sono io debitore alla Musica d' avermi essa aperte le porte dell' illustre vostra Casa, dove ho veduto Voi co' vostri fratelli crescere sotto l' educazione d' una Madre, nella quale la saviezza del pensare punto non iscema le gentili, e graziose maniere, con cui si rende padrona degli animi degli amici. Ella oltre all' apertura di mente, che coltivata cogli studj vi tiene in guardia contro a' volgari pregiudizj, ha saputo trasfondere in Voi quell' avvenenza, con cui vi fate amare da tutti. E se io con questa operetta vi offerisco un dono al vostro merito di molto inferiore, incolpate Voi stesso, che del vostro amabile tratto mi

ave-

avete in guisa legato, che mi sarei rammaricato per sempre, se lasciata avessi sfuggirmi questa occasione di darvi un attestato del sincero, e cordiale affetto, con cui vi amo, e con cui sono

Vostro Umilmo, ed Oblmo Servitore
Giuseppe Pintàdo.

PREFAZIONE.

QUesta operetta è stata fatta, e si doveva stampare per uso del Signor Girolamo Carrarini Tiburtino, che venendo da me in età di anni diciessette per imparare i primi elementi della Musica spiegò un talento così portentoso per la medesima, che in poco più di quattro anni imparò a suonare degli strumenti di corda il violino, viola, violoncello, e cembalo, e di quelli di fiato l' oboe, flauto, clarino, corno di caccia, e fagotto: e appunto dandosi vacanza di questo istrumento nella Banda nobile di Castel S. Angiolo in Roma, per concorso ottenne il posto; poscia vacando ivi medesimo un clarino, per consenso universale di tutta la Banda ben conoscente del suo merito per rapporto a tale istrumento fu destinato senza concorso a questo nuovo posto. Accorgendomi poi, che la sua complessione dilicata, e gentile non potea resistere a gran fatica, lo instruii nel contrappunto, acciò divenir potesse Maestro di Cappella; ma una malattia di quasi tre anni lo condusse in fine a morire nel suo bel fiore, cioè nell' anno ventitre e mezzo di sua vita, il dì 20. Settembre 1794., togliendo a quella facoltà un degno Soggetto, che forse col tempo stato sarebbe il Nevvton della medesima; ed a me la consolazione di veder messa in prat-

tica

tica la mia nuova spiegazion della Musica, dove si forma la vera sua idea, come anche del Contrappunto. Contuttocchè però il fine propostomi sia sparito, pure ho determinato di consegnarla alle stampe nel caso per avventura, che qualcuno spregiudicato approfittar si volesse di queste mie fatiche qualunque esse sieno. In questa Grammatica ho procurato usar termini d' un chiaro, e preciso significato, ed ho tralasciato cent' altri, che forse avrebbero fatto svanire l' aridezza, che da per se porta una semplice spiegazione; e ciò a motivo di sfuggire il vizio pur troppo comune di rendere confuse le scienze colla moltiplicità di parole inutili. Mi lusingo pure, che non sarò intaccato di aver messo cose, che solamente servano ad ostentare scienza di parole, e di parlar misteriosamente di cose, che non hanno nè verità, nè sostanza alcuna.

Il fine di questa mia operetta si è di mostrare agli stndiosi della Musica, che cosa sia Musica, e che Contrappunto. Perciò l' ho intitolata: *Vera Idea della Musica, e del Contrappunto*. E' innegabile, che la Musica sia un linguaggio universale, poicchè una sinfonìa intesa da diversi Nazionali se rappresenta una tempesta, una zuffa, un tremuoto, una passione d' ira, o d' amore, si troverà, che ognuno s' intenerisce, o si adira, si spaventa, e si rallegra, come se avesse

in-

inteso un eloquente Oratore della sua nazione ;
Sapendosi il significato delle parole si parla qualunque linguaggio ; perciò sapendosi il significato delle parole musicali potrà parlarsi anche questo linguaggio universale . Nell'appendice ho messo il dizionario completo di dette parole, ma come queste si formano dalla combinazione di due tasti diversi , o di tre , o di quattro , o di cinque , non si dee scandalizare alcun erudito , se io le chiamo ambi, terni , quaterne, cinquine , essendo più sbrigativo che il dire *accordo di due* ; e così del resto . Oltre di che la parola *accordo* è non solo parola generica, ma ha altresi un significato equivoco , onde con facilità si può cadere in errore : giacchè spesso si dice , quando due voci uniscono, che accordano, e quando non uniscono , si dice , che non accordano , cioè che non è accordo di due . Pel contrario la parola *ambo* sempre mantiene il suo significato, o li due tasti uniscano , o non facciano unione . Bisogna dividere la Musica in vocale, ed instrumentale : ma questa divisione non toglie, che sia un linguaggio universale fondato in certe altezze, in certe durazioni , ed in certi riposi della voce : ed in fatti , intesasi qualunque composizione , o vocale , o instrumentale da tutti gli abitanti della Terra , queste tre proprietà saranno conosciute da tutti . Siccome poi io mi sono prefisso di spiega-
re

re con chiarezza la Musica, che si usa oggidì, perciò primieramente rilevo quante inezie, sciocchierie, assurdi, contraddizioni, e impropriettà di parole si sono adoprate per ispiegar queste tre proprietà; poi le vò spiegando, come si deve. Capisco benissimo, che le spiegazioni delle due prime proprietà, non si possono mettere in esecuzione, sì perchè sarebbe d'duopo ricopiar tutte le buone carte di Musica giusta il sistema da me suggerito, sì perchè gli esecutori imparar dovrebbero questo nuovo metodo. Unicamente riuscir potrebbe un tal progetto insegnando a due, o tre Conservatorj, perchè veggendo allora il resto de' Suonatori, che tutto si potrebbe far senza di loro, la necessità gli obbligherebbe ad ammettere, ed usare questa seconda prattica. Ma lasciando da parte le prime due proprietà, la cui riforma è irremediabile per le già addotte ragioni, passiamo alla terza, di quando cioè fa riposo la voce.

In questa proprietà principalmente si fonda il Contrappunto; e non vi è difficoltà alcuna di poter porre in prattica le regole suggerite da me. Solo l'ostinazione di chi vorrà chiuder gli occhi per non veder la luce meridiana, potrà servire di ostacolo. Colle cadenze, o siano riposi della voce si formano i periodi musicali, come nel discorso co' punti, e colle virgole: colla cadenza perfetta si termina un periodo come con un

pun-

punto. Potrà pertanto chiamarsi periodo musicale la modulazione contenuta tra due cadenze perfette.

Il riposo, o non riposo della voce fa l'istesso effetto nel discorso musicale, che il giudizio affermativo, o negativo nel discorso ordinario: ed appunto il gusto, l'istinto, ed il genio debbono regolare l'uso di quelli, come la ragione regola l'uso di questi.

Chi vuol cantare, o suonare qualche istrumento, bisogna, che impari li gradi di altezza, e di durazione, che denotano le cifre musicali, che usansi presentemente. Chi poi desidera saper comporre, deve anche instruirsi delli riposi, o siano cadenze, che indicano le dette cifre. Dunque chi saprà spiegare li gradi d'altezza, li gradi di durazione, li riposi, o cadenze, che si trovano in qualunque carta di musica, saprà la sua teoria. Le regole date da me in questa Grammatica, se si confrontano colle carte di Musica, tutte si troveranno verificate, perchè sono ricavate dalle medesime. Pel contrario tutte le regole stabilite da' Contrappuntisti, se si confrontano colle carte moderne di Musica, si troveranno false, o contraddittorie, perchè ricavate dal capriccio, o dà principj insussistenti, o da speculazioni, che vengono distrutte dalla prattica.

CA-

VERA IDEA DELLA MUSICA.

CAPO I.

Quale sia la cagione di essere stata la Musica così malamente spiegata.

DUE sorti di Scrittori si sono impiegati nell'illustrare la Musica, o a meglio dire, in oscurarla, gli Speculativi, ed i Prattici. I primi, che sono stati i Matematici, assai bene hanno scritto i loro libri, ma nulla han detto di ciò, che presentemente si costuma, e però i loro libri anche ben ragionati sono inutili al nostro fine. I secondi, che sono stati i Maestri di Cappella, come persone, che poco, o niente hanno coltivato la letteratura, hanno dato regole piene di contradizioni, e adattissime per con-

condurre all' errore, e perciò pare, che abbiano voluto fare il rovescio degli Scribi, e de' Farisei, i quali dicevano bene, ed operavano male; mentre essi operano bene, e dicono male, spiegando il contrario di quel che fanno.

Dunque la povera Musica così attorniata da tante dense tenebre si è resa impenetrabile alli più valenti, e studiosi della medesima, che smarriti in un Caos di oscurità non trovano un raggio di luce, che li conduca, e guidi al fine desiderato. A me pare d'averlo ritrovato, come vedrassi nel corso di questa Operetta; ma se mai non mi fosse riuscito di mantenerlo sempre con tutto il suo splendore, a qualche altro riuscirà, scostandosi però dal torrente di tutti gli Scrittori di musica, che sino al presente non hanno dato alla luce altro, che libri pieni di contraddizioni, falsità, oscurità, e confusione. Perciò gli Scrittori più illuminati per non urtare in questi scogli si sono attaccati alla speculativa, nulla curandosi della prattica.

Per dare una idea chiara, e distinta di qualunque facoltà, non bisogna usare parole equivoche, o termini, che abbiano molti, e diversi significati; non lasciare oggetti senza nomi, che gli esprimano, ma bensì si debbon legare gli oggetti alle parole con un vincolo tale, che sentita la parola si venga

in

in cognizione dell' oggetto, e viceversa veduto l' oggetto si venga in cognizione della parola, che lo esprime. Allorchè una parola significa più oggetti, chiaro è, che sentita da molti, sarà da ciascuno applicata a diversi oggetti, onde ognuno capirà cosa diversa dall' altro. Se poi gli oggetti non hanno un nome proprio, che gli esprima, bisogna adoperare inutilmente molte parole, quando una sola basterebbe. Questa bella regola senza sapersi la ragione è stata trascurata nella Musica, perciò ha avuto la disgrazia d' essere spiegata con parole equivoche, o inutili, ed i suoi oggetti, o hanno avuto nna quantità di nomi, o ne sono rimasti affatto privi; onde n' è nata una confusione, ed un laberinto tale, che nemmeno ad Arianna col suo filo d' oro riuscirebbe di dispiegar con onore la Musica, se prima non togliesse tale spiegazione. Perciò non deve essere di maraviglia, se da me si usa un linguaggio diverso da quello, che adoperano i Professori, che oggidì maneggiano la Musica.

Ho detto *Professori* con animo di comprendervi gli esecutori, e compositori, e metto nella prima classe i Cantanti, e Suonatori di qualunque siasi istromento; nella seconda i Maestri di Cappella, che sono quelli, che formano le composizioni, acciocchè i Cantanti, e i Suonatori l' eseguiscano. Ma nè gli uni, nè gli altri hanno posta riflessione

so-

sopra quello , che eseguiscono , nè sopra quello , che hanno fatto . Eppure con poca riflessione , che si faccia nel sentir cantare un'aria , bisogna accorgersi , che la voce or và all' insù , or all' ingiù : ora è momentanéa , or più durevole : or fa senso , or nò .

Queste tre proprietà della voce formano la vera idea della Musica , e del Contrappunto . In fatti quando gli esecutori hanno eseguito gli alti , ed i bassi delle voci scritte , e le loro durazioni , hanno fatto il loro dovere , e si dice saper questi l'arte di eseguire. I Maestri , che formano la composizione , che abbia insiem con queste due sopradette proprietà la terza di far senso , o non far senso , secondo si richiede dalla cantilena grata , e piacevole , hanno pur essi fatto il loro dovere , e dicesi saper questi l'arte di comporre , o sia il Contrappunto . Si può dunque conchiudere , che la teoria vera della Musica sarà quella , che con semplicità , e chiarezza spicgherà queste tre proprietà della voce .

CA-

CAPO II.

Dei gradi di altezza della voce.

AVendo Iddio data facoltà all' uomo di alzare, o di abbassare la voce, percorrendo una infinità di gradi in sù, ed in giù, l'uomo da per se stesso guidato dalla riflessione si è avveduto, che la voce percorrendo moltissimi gradi, finalmente ad uno arriva, che è simile al primo; e riflettendo per altra parte, che li gradi della voce compresi frà li due simili sono quasi infiniti, e perciò inutili a formare una scienza, od arte di poterli combinare, ha fatto scielta di soli dodici, ed ha voluto, che solamente questi sian compresi fra i due simili.

Ha voluto poi, che questi dodici gradi siano ugualmente distanti l' uno dall'altro, e questa ugual distanza, che passa da un grado all' altro, l'ha chiamata mezzo tono. Quindi risulta, che li due gradi simili sono fra di loro distanti dodici *mezzi toni*. Questi poi gli ha espressi nel Cembalo con dodici tasti, parte lunghi, e parte corti; acciocchè la mano senza incommodo possa col primo, e quinto dito battere i due tasti simili, la cui distanza viene chiamata *Ottava*. In seguito, per ispiegare più gradi di altezza di voce, ha inventato un Cembalo detto *Martellina*, composto di cinque ottave, estensione in vero

mol-

molto maggiore della voce umana , minore bensì di tutti gli strumenti , che si suonano oggidì . Per ispiegare il tutto con maggior chiarezza , mi servirò sempre della Martellina : anzi chi leggerà questa operetta , dovrà tenerla avanti gli occhi per rimanere vieppiù persuaso della verità .

Quando l'uomo si scosta dalla semplicità, e dal maraviglioso ordine, che la Natura osserva costantemente nelle sue opere , si trova avvolto in un Caos di tenebre , e di oscurità , e le sue produzioni non potranno negare d' esser figlie dell' ignoranza . Così appunto accade nella teoria della Musica presente ; poicchè l' altezza , e bassezza dei tasti della Martellina sono state spiegate con una infinità di segni , e cifre inutili , con un ammasso di parole tutt' altro significanti , che quel che dovrebbero .

A fine dunque di spiegare li gradi di altezza , e bassezza della voce è stata inventata la Carta di Musica , composta di cinque righe , e quattro spazj , o siano intervalli ; ma non essendo sufficiente questa invenzione per ottenere il fine desiderato , si sono accresciuti quattro , o cinque tagli , e spazj sopra le righe , ed altrettanti sotto delle medesime . Ma nemmeno questo accrescimento essendo sufficiente , furono inventate le sette Chiavi , che si scrivono nella maniera seguente .

Vio-

Violino in seconda riga.
Soprano in prima riga.
Mezzo Soprano in seconda riga.
Contralto in terza riga.
Tenore in quarta riga.
Baritono in terza riga.
Basso in quarta riga.

Si può aggiungere a queste la chiave detta *Francese*, che si scrive nella prima riga, ma non avendo avuto dell' applauso, è andata in disuso.

CAPO III.

Degli Accidenti.

NOn bastando le già riferite invenzioni, si sono creati altri tre segni chiamati *diesis*, *b-molle*, *b-quadro*, dovendosi collocare quest' ultimo in quel luogo, dove più non si vuole il b-molle, o diesis. Il numero dei diesis è stato accresciuto fino a sette inclusive, al qual numero sono stati accresciuti anche i b-molli, ed è stato fissato a ciascuno il sito, dove si dee collocare. Il primo diesis adunque si dee collocare in chiave di

Violino .... nella quinta riga
Soprano .... nel secondo spazio

Mezzo Soprano .... nel terzo spazio
Contralto .... nel quarto spazio
Tenore .... nella seconda riga
Baritono .... nella terza riga
Basso .... nella quarta riga

Il secondo diesis si deve scrivere nella Chiave di

Violino .... in terzo spazio.
Soprano .... in prima riga
Mezzo Soprano .... in seconda riga
Contralto .... in terza riga
Tenore .... in quarta riga
Baritono .... in primo spazio
Basso .... in secondo spazio

Il terzo diesis si deve collocare in chiave di

Violino .... in seconda riga
Soprano .... in terza riga
Mezzo Soprano .... in quarta riga
Contralto .... in quinta riga
Tenore .... nel secondo spazio
Baritono .... nel terzo spazio
Basso .... nel quarto spazio

Il quarto diesis si deve scrivere
nella Chiave di

Violino .... in quarta riga
Soprano .... in quinta riga
Mezzo Soprano .... in secondo spazio
Contralto .... in terzo spazio
Tenore ...., in quarto spazio
Baritono .... in seconda riga
Basso .... in terza riga

Il quinto diesis si deve collocare
nella Chiave di

Violino .... in secondo spazio
Soprano .... in terzo spazio
Mezzo Soprano .... in quarto spazio
Contralto .... in seconda riga
Tenore .... in terza riga
Baritono .... In quarta riga
Basso .... in quinta riga

Il sesto diesis si deve collocare
in Chiave di

Violino .... in quarto spazio
Soprano .... in seconda riga
Mezzo Soprano .... in terza riga
Contralto .... in quarta riga
Tenore ....: .... in primo spazio

Baritono .... in secondo spazio
Basso .... in terzo spazio

Il settimo diesis si deve collocare
in Chiave di

Violino .... in terza riga
Soprano .... in quarta riga
Mezzo Soprano .... in primo spazio
Contralto .... in secondo spazio
Tenore .... in terzo spazio
Baritono .... in quarto spazio
Basso ....,. .... in seconda riga

Il primo b-molle si deve scrivere
in chiave di

Violino .... nella terza riga
Soprano .... nella quarta riga
Mezzo Soprano .... nella quinta riga
Contralto .... nel secondo spazio
Tenore .... nel terzo spazio
Baritono .... nel quarto spazio
Basso .... nella seconda riga

Il secondo b-molle si deve collocare
in chiave di

Violino .... in quarto spazio
Soprano .... in seconda riga
Mezzo Soprano .... in terza riga

Con-

Contralto .... in quarta riga
Tenore .... in quinta riga
Baritono .... in secondo spazio
Basso .... in terzo spazio

Il terzo b-molle si deve scrivere
in chiave di

Violino .... in secondo spazio
Soprano .... in terzo spazio
Mezzo Soprano .... in quarto spazio
Contralto .... in seconda riga
Tenore .... in terza riga
Baritono .... in quarta riga
Basso .... in quinta riga

Il quarto b-molle si deve collocare
in chiave di

Violino .... nella quarta riga
Soprano .... nella quinta riga
Mezzo Soprano .... nel secondo spazio
Contralto .... nel terzo spazio
Tenore .... nel quarto spazio
Baritono .... nella seconda riga
Basso .... nella terza riga

Il quinto b-molle si deve scrivere
nella Chiave di

Violino .... in seconda riga
Soprano .... in terza riga

Mezzo Soprano .... in quarta riga
Contralto .... in quinta riga
Tenore .... in secondo spazio
Baritono .... in terzo spazio
Basso .... in quarto spazio

Il sesto b-molle si deve collocare
in Chiave di

Violino .... nel terzo spazio
Soprano .... nel quarto spazio
Mezzo Soprano .... nella seconda riga
Contralto .... nella terza riga
Tenore .... nella quarta riga
Baritono .... nel primo spazio
Basso .... nel secondo spazio

Il settimo b-molle si deve scrivere
nella Chiave di

Violino .... in quinta riga
Soprano .... in secondo spazio
Mezzo Soprano .... in terzo spazio
Contralto .... in quarto spazio
Tenore .... in seconda riga
Baritono .... in terza riga
Basso .... in quarta riga

Non essendo per anche sufficienti i sopradetti accidenti, è stato inventato un' altro diesis, ed un' altro b-molle da scriversi col-

la

la legge sopraccennata. Questo aggiunto diesis chiamasi Enarmonico, e un tal nome stravagante è stato appunto l'origine di molte ridicole, ed inani questioni, che meglio riesce ignorarle, che saperle.

CAPO IV.

Nomi inutili.

SArebbe poco, se solamente il fin quì detto fosse tutta la confusione della Musica. Vi è ancor di più. Per significare dodici soli tasti nella Martellina, è stata inventata una farragine sì grande di nomi inutili, che solo son capaci di confonderli, non mai di dichiararli. In fatti chiamano il tasto nella Martellina principiando dalla sinistra, il

Primo - - - Fa
Ffaut
Ffaut naturale
Ffaut diatonico
Esami diesis
Elami maggiore
Elami cromatico
Gsolreut con due b-molli.

Secondo - - Ffaut diesis
Ffaut maggiore
Ffaut cromatico
Elami diesis col diesis enarmonico

Gsolreut b-molle
Gsolreut minore
Gsolfà .

Terzo - - - - Sol
Gsolreut
Gsolreut naturale
Gsolreut diatonico (nico
Ffaut diesis col diesis enarmo-
Alamire con due b-molli

Quarto - - - Gsolreut maggiore
Gsolreut diesis
Gsolreut cromatico
Alamire b-molle
Alamire minore
Alafa .

Quinta - - - La
Alamire
Alamire naturale
Alamire diatonico (monico
Gsolreut diesis col diesis enar-
Bmi con due b-molli

Sesto - - - - Bmi con b-molle
Bmi minore
Bfa
Alamire maggiore
Alamire diesis
Alamire cromatico
Csolfaut con due b-molli

Set-

Settimo - - - Si
Bmi
Bmi naturale
Bmi diatonico (monico
Alamire diesis col diesis enar-
Csolfaut minore
Csolfaut b-molle
Csolfa.

Ottavo - - - Do
Csolfaut
Csolfaut naturale
Csolfaut diatonico
Bmi con diesis
Bmi maggiore
Bmi cromatico
Dlasolre con due b-molli.

Nono - - - - Csolfaut diesis
Csolfaut maggiore
Csolfaut cromatico
Bmi diesis col diesis enarmonico
Dlasolre minore
Dlasolre b-molle
Dlafa.

Decimo - - - Re
Dlasolre
Dlasolre naturale
Dlasolre diatonico (monico
Csolfaut diesis col diesis enar-
Elami con due b-molli.

Unde-

Undecimo - - - Elami con b-molle
Elami minore
Elafa
Dlasolre maggiore
Dlasolre con diesis
Dlasolre cromatico
Ffaut con due b-molli.

Duodecimo - - Mi
Elami
Elami naturale
Elami diatonico (monico
Dlasolre diesis col diesis enar-
Ffaut minore
Ffaut con b-molle.

E' ella possibile una confusione maggiore di questa? adoperare più di ottanta nomi diversi per esprimere dodici soli tasti della Martellina, senza poi dichiarare quale sia il grado di loro altezza, o bassezza? Pare incredibile, che uomini, i quali in altre facoltà, e scienze si sono resi tanto cospicui, smarriti si sieno nel dichiarare pochi gradi di altezza. Come mai non esser loro venuto in mente per dichiarare i gradi di altezza, e bassezza, che rappresentano i tasti della Martellina, la serie naturale de' numeri Arabici? Colla serie di questi al certo si sarebbe ottenuto il fine desiderato, chiamando il primo tasto 1, il secondo 2, il terzo 3, e così

sì in poi fino all' ultimo, che è il 61, avendosi in tal maniera una idea chiara, e distinta di tutti i gradi di altezza, e bassezza, che sono stati scelti per formare la teorìa della Musica.

Infatti, se io scrivo 36; chiunque potrà suonare il tasto trentasei senza pericolo di sbagliare, e senz' altra cognizione, che quella della serie de' numeri. Al contrario adoperandosi la farragine delle righe, spazj, tagli, b-molli, diesis, e chiavi, per suonare il tasto trentasei bisogna sapere, che detto tasto si scrive in chiave di - - -

Violino - - - - nella prima riga
in primo spazio col b-molle
sotto le righe con due diesis.

Soprano - - - - nella seconda riga
in secondo spazio col b-molle
in primo spazio con due diesis.

Mezzo Soprano - nella terza riga
in terzo spazio col b-molle
in secondo spazio con due diesis.

Contralto - - - nella quarta riga
in quarto spazio col b-molle
in terzo spazio con due diesis.

Te-

Tenore - - - - nella quinta riga
in primo spazio sopra le righe col b-molle
in quarto spazio con due diesis.

Baritono - - - - - nel primo taglio sopra le righe
nel secondo spazio sopra le righe col b-molle
nel primo spazio sopra le righe con due diesis.

Basso - - - - - - in secondo taglio sopra le righe
in terzo spazio sopra le righe col b-molle
in secondo spazio sopra le righe con due diesis.

Allorchè uno avrà digerito bene tutto questo miscuglio di roba, allora potrà suonare il tasto trentasei; ciò che dovrassi ancor fare per suonare il tasto 37. 38. &c. Bisogna dunque esser privo di ragione per poter sostenere un sistema così malamente inventato. Ma facciamo passaggio a discorrere della durazione della voce, e vediamo, se ha trovato meno scogli della sua altezza, e bassezza.

CA-

CAPO V.

Durazione della voce.

Iddio non solamente ha conceduto all'uomo la facoltà di andare in sù, ed in giù colla voce, ma ancora di potersi trattenere in ogni grado di essa a suo piacere. Questa durazione della voce vien chiaramente spiegata colli tasti dell'organo, che calcati in giù persistono suonando, quanto si vuole. Anche sulla Mertellina si può formare l'idea della durazione della voce, qualora successivamente si batta un tasto in un dato tempo più numero di volte di un altro. Se dunque adoprata si fosse la tastatura della Martellina (che sempre è di cinque ottave) per ispiegare l'altezza, e bassezza della voce, e la tastatura dell'organo (che in tutti non è la medesima) per dichiarare la durazione di essa, ognun ben comprende, che la Musica così spiegata sarebbe stata esente da ogni confusione, caligine, ed oscurità.

La durazione della voce non è stata per sua sorte spiegata male per mezzo de' segni di semibreve, minima, semiminima, croma, semicroma, biscroma, fnsa, e semifusa; seguitando sempre una proporzione doppia, nella quale ha voluto l'uomo limitarsi, come si è limitato nei dodici gradi di altezza.

Pure ha fissato altre durazioni, che sono

le

le Minime puntate, le Semiminime puntate, Crome puntate, Semicrome puntate, Biscrome puntate, e Fuse puntate; ed altre, che si esprimono coi terzini di Minima, di Semiminima, di Croma, di Semicroma, e di Fusa; ed altre con le sestine, o quintine di Minima, di Semiminima, di Croma, di Semicroma, e di Fusa.

E' vero però, che qualunque durazione solo è divisibile in parti pari, o dispari. Così se la Minima si divide con un terzino di Semiminime, la divisione sarà composta di parti dispari; se poi si divide in due Semicrome, allora costerà di parti pari. Nell' istessa maniera si può discorrere della Semiminima, della Croma, Semicroma, Biscroma, e Fusa; ed essendo puntate, si potrebbero dividere in due metà; ma presentemente non vi sono segni per dinotare una tale divisione.

Quindi l'esecutore vedendo una Semibreve, o una Minima, o Semicroma, o Biscroma, o Fusa, subito forma una idea della loro durazione composta di parti pari, e della loro velocità. Quando poi vede queste puntate, forma l'idea della loro durazione composta di parti dispari, e della loro velocità. Quanto la nostra mente resta sufficientemente istruita da questa idea, altrettanto resta confusa dalla farragine de' nomi inutili, inventati per denotare una tal durazione: quali appunto sono Bat-

Battuta

Tempo ordinario 𝄴

Tempo a Cappella 𝄵

Tempo quattro tre $\frac{3}{4}$

Tempo quattro due $\frac{2}{4}$

Tempo otto tre $\frac{3}{8}$

Tempo otto sei $\frac{6}{8}$

Tempo otto dodici $\frac{12}{8}$

Tempo otto due $\frac{2}{8}$

Se i sopradetti tempi non hanno abbastanza confusa la mente, vengono a questi in ajuto i seguenti nomi ugualmente inutili, perchè niente dicono di positivo; e sono: *Allegro*; *Allegro moderato*; *Allegro brillante*; *Allegro ma non tanto*; *Allegro assai*; *Maestoso*; *Imperioso*; *Presto*; *Prestissimo*; *Presto assai*;

Ron-

Rondò ; *Andante* ; *Andante ma non tanto* ; *Andantino* ; *Largo* ; *Larghetto* ; *Largo assai* ; *Largo ma non tanto* ; *Adagio* ; *Adagio assai* ; *Grave* ; *Grave assai* ; *Cantabile* ; *Adagio cantabile* ; e molti altri , che si vanno di giorno in giorno inventando . Ma di grazia , domando io : quando l' esecutore vede una Croma in uno de' tempi sopranominati o in una composizione decorata con uno de' nomi sopradetti , che idea forma egli circa la sua durazione ? Non altra , che di una durazione composta di parti pari , perchè è uguale a due Semicrome , e di una celerità doppia della Semiminima , che è la sua metà .

Questa appunto è l' idea , che aveva formata prima di saper tutta la farragine di Battuta , tanta diversità di tempi , tanta varietà di nomi *Allegro* , *Brillante* &c. Dunque conchiudasi , che tutte queste invenzioni sono affatto inutili , e ad altro non servono , che a confondere , e ad abbagliare le menti umane .

Sarebbonsi più naturalmente spiegati gli stabiliti gradi della durazione di ciascun segno per mezzo delle frazioni numeriche così in luogo di una

Semibreve - - - $\frac{1}{1}$

Minima - - - - $\frac{1}{2}$

Semi-

Semiminima - - - $\frac{1}{4}$

Croma - - - - - - $\frac{1}{8}$

Semicroma - - - $\frac{1}{16}$

Biscroma - - - - - $\frac{1}{32}$

Fusa - - - - - $\frac{1}{64}$

Semifusa - - - - $\frac{1}{128}$

Semibreve puntata - - $\frac{3}{2}$

Minima puntata - - - $\frac{3}{4}$

Semiminima puntata - $\frac{3}{8}$

Croma puntata - - $\frac{3}{16}$

Semicroma puntata - - $\frac{3}{32}$

Biscroma puntata - - $\frac{3}{64}$

Fusa puntata - - - $\frac{3}{128}$

Spiegando l'altezza, e la bassezza della voce secondo i gradi stabiliti per mezzo della serie naturale de' numeri 1, 2, 3, &c.; e li gradi delle stabilite durazioni per mezzo delle già dette frazioni, collocate ad uso di esponenti, si otterrebbe un sistema di Musica semplice, e naturale. Allora sì, che andrebbero bandite le carte rigate di Musica, le sette chiavi, i diesis, i b-molli, i b-quadri, il diesis enarmonico, il b-molle doppio, li tempi, li nomi inutili, che portano in fronte le composizioni, e non si leggerebbe più chiave di violino, di soprano, di mezzo soprano, di contralto, di tenore, di baritono, di basso; nè vi sarebbero tre, e quattro b-molli, cinque, o sei diesis in chiave, nè tagli, nè spazj &c.; e si avrebbe l'utile di potere stampare tutte le composizioni musicali, come gli altri libri.

Nel caso che non vogliano adoprarsi le frazioni numeriche per dinotare le durazioni della

della voce possono conservarsi li segni di Semibreve, Minima &c., e bandite affatto le righe, chiavi, b-molli, diesis, b-quadri, può mettersi avanti le note il numero naturale indicante l'altezza, che si vuole, a guisa di coefficiente, ed in questo sistema potrebbero anche stamparsi facilmente tutte le composizioni musicali.

Allorchè del sistema confuso, oscuro, e nojosissimo, che usasi oggidì, non voglia innovarsi nulla, a me basta aver dato della Musica un'idea chiara, semplice, e naturale; e aver dimostrato, che la presente teorìa di essa è un Caos di tenebre, e di confusione; e per essere appreso non essere sufficiente il tempo quasi di un'anno, ció che non succede nel mio suggerito sistema, essendo per questo sufficiente il tempo di due minuti. Pria però di far passaggio a discorrere del successo incontrato della terza proprietà della voce, cioè di far senso, o non far senso, mi è parso necessario di suggerire quei lumi, che si richiedono in un Compositore.

CAPO VI.

Cognizioni necessarie al Compositore.

Importa, che il Compositore sia avvertito, che ogni cantilena ben regolata fa di tratto in tratto una specie di riposo, appoggio, o cadenza, onde dipende il senso, e significato della medesima; e questi appoggi, e cadenze da per se stesse dividono il tempo in un certo numero di parti: quindi se il numero di queste parti è paro, la cantilena fa un senso, ne fa un altro, se disparo.

Se la cantilena da per se stessa divide il tempo in un numero paro di parti, qualunque siasi il tempo scritto nella composizione, sarà sempre il medesimo. Dove si conchiude, che la diversità di tempo paro, e disparo proviene dalla medesima cantilena, e non dalla battuta; molto meno dai tempi, ordinario a Cappella, Quattro tre, Quattro due, Otto tre &c.

L'estensione della voce umana ha principio nel tasto quindici della Martellina, e finisce nel sessantuno. La voce, che commodamente principia nel tasto 15. secondo *sol*, e termina nel 29. terzo *la*, si chiama Basso. Tasto 19. secondo *si*, e termina nel 32. terzo *do*, si chiama Baritono. Tasto 22. secondo *re*, e termina nel 36. terzo *mi*, si chiama Tenore. Tasto 25. terzo *fa*, e termi-

mina nel 39. quarto *sol*, si chiama Contralto. Tasto 29. terzo *la*, e termina nel 43. quarto *si*, si chiama Mezzo Soprano. Tasto 32. terzo *do*, e termina nel 61. sesto *fa*, si chiama Soprano.

Da questa spiegazione si vede chiaramente, che questi nomi Basso, Baritono, Tenore, Contralto, Mezzo Soprano, e Soprano non significano personaggi diversi, e non vi è altra distinzione fra loro, se non se arrivare colla voce più ìn alto, o più in basso.

Dicesi la voce dell'uomo esser diversa da quella della donna, non per altra ragione, se non perchè intuonando ambedue naturalmente qualunque voce, quella della donna trovasi essere un'ottava più alta rispetto a quella dell' uomo; e questa è la ragione, perchè vada più facilmente in alto la donna colla sua voce; e l'uomo più in basso. Io ho inteso la voce di un giovine così bella, che principiava nel tasto 15. secondo *sol* della Martellina, e terminava nel tasto 56. quinto *do*, perciò si poteva chiamare Basso, Baritono, Tenore, Contralto, Mezzo Soprano, e Soprano. L' estensione poi degli stromenti, che comunemente si usano ne' Teatri è la seguente: il violino principia dal tasto 27. terzo *sol* della Martellina, e và molto più sù del 61. sesto *fa*. La viola principia dal 20. secondo *do*, e passa anche il 61.

sesto *fa*. Il violoncello principia dal 8. primo *do*, e passa il 61. sesto *fa*. Il contrabasso principia dal 3 primo *sol*, e regolarmente arriva al 27 terzo *sol*, sebbene può arrivare molto più in sù. Il flauto principia dal 33 terzo *da*, e va in su quattro tasti sopra 61 sesto *fa*. L'oboe principia dal 32 terzo *do*, e va in su due tasti sopra il 61 sesto *fa*. La clarina principia dal 22. secondo *re*, e và in sù due tasti sopra il 61 sesto *fa*. Il fagotto principia dal 6 primo *lo*, e arriva al 39 quarto *sol*. Il corno di caccia in Gsolreut ha i seguenti tasti: 15 secondo *sol*, 22 secondo *re*, 27 terzo *sol*, 31 terzo *si*, 34 terzo *re*, 39 quarto *sol*, 41 quarto *la*, 43 quarto *si*, 44 quarto *do*, 46 quarto *re*, 48 quarto *mi*, 50 quinto *fo*, 51 quinto *sol*. Ma un bravo suonatore di questo istromento principiando dal tasto 15 percorre tutti li tasti della Martellina. La tromba in Dlasolre ha questi tasti: 22 secondo *re*, 29. terzo *la*, 34 terzo *re*, 38 quarto *fo*, 41. quarto *la*, 46 quarto *re*, 48 quarto *mi*, 50 quinto *fo*, 51 quinto *sol*, 53 quinto *la*, 55 quinto *si*, 57 quinto *da*, 58 quinto *re*. Un bravo suonatore di tromba principiando dal 29 può far tutti i tasti della Martellina.

E questo dimostra evidentemente la impostura dei suonatori di corno, i quali per far la scala semitonata introducono la mano dentro dell' istromento, acciocchè i circostan-

ti credano, che il fare li semitoni dipenda dalla detta introduzione: cosa falsissima, come si vede nella tromba, che fa i semitoni senza l' introduzion della mano, al più si può concedere, che l' introduzione della mano dentro il corno renda più facile l' esecuzione de' mezzi toni; ma in tal caso detti suonatori mostrerebbero più bravura facendoli senza detta introduzione.

La scala del corno, che chiamano per salto, cioè la scala composta della prima, terza, quinta, e ottava del tono, molti suonatori la fanno tutta per grado, e scioccamente dicono, che essi cavano dal corno note, che non ha. Bramerei sapere, come facciano questo miracolo di cavare la voce dove non v' è. So però di certo, che non basta loro l' animo di cavare dal muro una scala per grado, perchè il muro in realtà non l' ha, dunque se il corno non avesse veramente la scala per grado, non potrebbero essi cavarvela. Bisogna dunque conchiudere, che il corno ha detta scala, ma non riesce a tutti di farla.

Che converrà poi dire dei suonatori di Clarina, ostinati in mettere sottosopra la Republica musicale, imbrogliando la testa de' Maestri di Cappella non solo, ma di tutti gli altri suonatori? Essi dicono, che la Clarina sta in *Bfa*, senza addurre ragione dell' asserzione. Dicono, che è come il corno; ciò

che asserir potrebbe soltanto chi non ha occhi, mentre la Clarina nella struttura, e figura è totalmente dissomigliante dal Corno. Di più essi non suonano mai veruna composizione, come stà scritta, perocchè quando gli altri suonano con diesis, i suonatori di Clarina suonano con b-molli, e quando gli altri col b-molle, essi suonano senza niente in chiave, o col diesis.

Se la Clarina è più bassa mezzo tono del solito viene da essi chiamata *in Alamire*; quando è più alta un tono in *Csolfaut*. Il suonatore di Oboe sempre chiama il suo strumento Oboe, ancorchè sia accordato mezzo tono più basso del solito, ovvero sia inalzato un tono sopra. Lo stesso fanno i suonatori di Flauto, come ancora quelli di Violino, Viola, Violoncello &c. i quali a' loro strumenti, o siano accordati mezzo tono più bassi, ovvero un tono più alti del solito, sempre danno lo stesso nome di Flauto, di Violino, di Viola, di Violoncello &c. Solamente i suonatori di Clarina hanno decorato il loro istrumento con questi tre nomi inutili, e che recano grandissima confusione: cioè clarina in *Bfa*, in *Alamire*, e in *Csolfaut*.

Ma non contenti questi tali di avere spiegato con nomi così stravaganti l' altezza, o bassezza dell'accordatura della Clarina, vogliono di più imposturare a tutto il genere umano, mostrando aver essi una scienza di-

ver-

versa da tutti gli altri suonatori. E perciò quell' altezza di voce, che tutti i suonatori dicon *Alamire*, essi la chiamano *Bmi*. L'altezza, che tutti dicono *Bmi*, la chiamano *Dlafa*. L'altezza, che tutti chiamano *Csolfaut diesis*, essi la dicono *Elafa*. L'altezza da tutti chiamata *Dlasolre*, da loro si nomina *Elami*. L' altezza, che tutti dicono *Elami*, da costoro si appella *Gsolfa*. L' altezza, che tutti chiamano *Ffaut diesis*, essi la dicono *alafa*. L' altezza finalmente, che tutti dicono *Gsolreut diesis*, essi la chiamano *Bfa*.

Certamente non possono trattenersi le risa in udendo tante sciocchezze; perciò questi suonatori di Clarina non lasciando un tal linguaggio stravagante, meriterebbero la scomunica musicale, vale a dire di essere segregati dal consorzio de' suonatori, come gente scismatica, e perturbatrice della società musicale.

CAPO VII.

Altre cognizioni necessarie al Compositore.

LA composizione per la Clarina deve essere appunto come quella per l' Oboe; avvertendo però, che l' Oboe suona facilmente tutti i toni, e la Clarina suona con facilità solamente i tre seguenti: *Bfa*, *Elafa*, e *Ffaut*. Negli altri toni vi sono certe modulazioni, che non possono eseguirsi a cagione dei chiavettoni, ma evitando queste, ciò che facilmente s'impara, si può scrivere in tutti i toni.

Le modulazioni, che debbono evitarsi componendo per la Clarina, sono quelle, dove vanno per grado *Alamire* scritto in secondo spazio nella chiave di Violino, e *Bmi* scritto in terza riga nella medesima chiave; perchè essendo *Alamire* il chiavettone più lungo, e *Bmi* il più corto, i quali si prendono col quinto dito, non possono farsi con un sol fiato; poichè, mentre passa il dito dell'*Alamire* al *Bmi*, si sente una nota fra mezzo, che è il *Bfa*. Qualora però si dia tempo da poterli fare con diversi fiati, allora tutti i toni si possono suonare colla Clarina, come si suonano coll' Oboe.

Ogni suonatore col suo strumento può suonar tutte le chiavi. Ma il solito è, che ai suonatori di Violino, Oboe, e Flauto si scri-

ve

ve in chiave di Violino ; in questa chiave dovrebbe anche scriversi pe' suonatori di Clarina , ma questi per le loro stravaganze hanno ottenuto , che lor si scriva in chiave di Tenore , la quale promettono di suonarla sempre una ottava più alta della scritta . A' suonatori di Viola è uso scriversi in chiave di Contralto . A' suonatori di Fagotto , e Violoncello è pure solito scriversi in chiave di Basso . A' suonatori di Corno di caccia , e di Tromba , che non hanno niuna chiave , essendo questa per loro un segno inutile , si costuma per non lasciare nude le cinque righe , di mettere la chiave di Violino , o di Basso .

Al suonatore di Corno , e di Tromba sempre si scrive

La prima del tono - - - - nel primo taglio sotto le righe
La terza - - - - - - - - - - - - - nella prima riga
La quinta - - - - - - - - - nella seconda riga
L' ottava - - - - - - - - - - - nel terzo spazio
La seconda sopra l'ottava - - nella quarta riga
La terza - - - - - - - - - - nel quarto spazio
La quarta - - - - - - - - nella quinta riga
La quinta - - nel primo spazio sopra le righe
La sesta - - - nel primo taglio sopra le righe
La settima - - - - nel secondo spazio sopra le righe
L' ottava - - - nel secondo taglio sopra le righe .

Non

Non essendo l' estensione ordinaria del Corno , e della Tromba altro che di due ottave , l' una di salto , e l' altra di grado , è stato stabilito , che il primo taglio sotto le righe , la prima , e seconda riga , ed il terzo spazio esprimano la prima scala per salto ; e che il terzo spazio , la quarta riga , il quarto spazio , la quinta riga , il primo spazio sopra le righe , il primo taglio sopra le righe , il secondo spazio sopra le righe , ed il secondo taglio sopra le medesime esprima la seconda scala per grado ; e così è stato stabilito per non imbrogliare le menti de' detti suonatori con l' intrigo delle sette chiavi .

CAPO VIII.

Formazione delle scale di terza maggiore , e minore .

Per poco che si rifletta , si comprende , che de' tredici tasti , che compongono la scala semitonata , se ne possono prendere solamente otto , colla condizione però , che l' ottavo suono sia simile al primo . Queste serie di otto tasti realmente sono , e si chiamano modulazioni , delle quali , come ben si vede , se ne potrebbero formare moltissime , come presentemente costumasi , ma due solamente ne sono state scelte (dai Salomoni fondatori della Musica per oscurare di più la

prat-

prattica della Musica presente) le quali rappresentate co' numeri 1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 , 7 , 8 , 9 , 10 , 11 , 12 , 13 , de' tredici tasti della scala semitonata sono

1 , 3 , 5 , 6 , 8 , 10 , 12 , 13.
1 , 3 , 4 , 6 , 8 , 9 , 12 , 13.

La prima di queste due modulazioni si chiama scala di terza maggiore , l' altra di terza minore ; ed essendo realmente dodici le scale semitonate , da qualunque di esse può estrarsi una seala di terza maggiore , ed un altra di terza minore , e conseguentemente si daranno dodici scale di terza maggiore , e dodici di terza minore . Facendo però tutte queste scale solamente tre sensazioni diverse nell' udito sono state ridotte a tre : *Semitonata* ; *di terza maggiore* ; *e di terza minore* .

Diamo nomi proprj a' tasti del Cembalo , acciocchè possiamo con facilità formare tutte le scale di terza maggiore , e minore . Dunque il primo tasto lungo deila Martellina principiando dalla

Sinistra sempre lo chiameremo - - *Fa*
Il corto , che viene appresso - - - *Fo*
Il lungo , che siegue - - - - - - - *Sol*
Il corto , che viene appresso - - - *Sa*
Il lungo , che siegue - - - - - - - *La*
Il corto , che viene appresso - - - *Lo*

Il

Il lungo, che siegue - - - - - - *Si*
Il lungo, che viene appresso - - - *Do*
Il corto, che siegue - - - - - - - *Da*
Il lungo, che viene appresso - - - *Re*
Il corto, che siegue - - - - - - - *Ra*
Il lungo, che viene appresso - - - *Mi*
Il lungo, che siegue - - - - - - - *Fa*

E seguitando avanti ritornerà la stessa serie . La scala dunque semitonata di *Fa* espressa co' nomi proprj, e co' numeri sarà

Fa, *fo*, *sol*, *sa*, *la*, *lo*, *si*, *do*, *da*, *re*, *ra*, *mi*, *fa*.
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13.

Si tengano a mente questi dodici monosillabi diversi *fa*, *fo* &c., perchè nel discorso di questa operetta me ne servirò sempre per ispiegar tutto con più speditezza, e chiarezza . Le altre undici scale semitonate ognuno potrà formarsele da per se, principiando la serie numerica dal *fo*, dopo dal *sol* &c. Se si riflette un poco, le scale di terza maggiore, e minore possono formarsi colla stessa facilità, adoperandosi le loro formole . La scala di *fa* terza maggiore espressa coi nomi, e coi numeri sarà

Fa, *sol*, *la*, *lo*, *do*, *re*, *mi*, *fa*.
1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13.

Ter-

Terza minore sarà

Fa , sol , sa , lo , do , da , mi , fa .
1 , 3 , 4 , 6 , 8 , 9 , 12 , 13.

La di *Fo* terza maggiore sarà

Fo , sa , lo , si , da , ra , fa , fo .
1 , 3 , 5 , 6 , 8 , 10 , 12 , 13.

Terza minore sarà

Fo , sa , la , si , da , re , fa , fo .
1 , 3 , 4 , 6 , 8 , 9 , 12 , 13.

La di *Sol* terza maggiore sarà

Sol , la , si , do , re , mi , fo , sol .
1 , 3 , 5 , 6 , 8 , 10 , 12 , 13.

Terza minore sarà

Sol , la , lo , do , re , ra , fo , sol .
1 , 3 , 4 , 6 , 8 , 9 , 12 , 13.

La di *Sa* terza maggiore sarà

Sa , lo , do , da , ra , fa , sol , sa .
1 , 3 , 5 , 6 , 8 , 10 , 12 , 13.

Terza minore sarà

Sa , lo , si , da , ra , mi , sol , sa .
1 , 3 , 4 , 6 , 8 , 9 , 12 , 13.

La di *La* terza maggiore sarà

La , si , da , re , mi , fo , sa , la .
1 , 3 , 5 , 6 , 8 , 10 , 12 , 13.

Ter-

Terza minore sarà

La, si, do, re, mi, fa, sa, la.
1, 3, 4, 6, 8, 9, 12, 13.

Di *Lo* terza maggiore sarà

Lo, do, re, ra, fa, sol, la, lo.
1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13.

Terza minore sarà

Lo, do, da, ra, fa, fo, la, lo.
1, 3, 4, 6, 8, 9, 12, 13.

Di *Si* terza maggiore sarà

Si, da, ra, mi, fo, sa, lo, si.
1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13.

Terza minore sarà

Si, da, re, mi, fo, sol, lo, si.
1, 3, 4, 6, 8, 9, 12, 13.

Di *Do* terza maggiore sarà

Do, re, mi, fa, sol, la, si, do.
1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13.

Terza minore sarà

Do, re, ra, fa, sol, sa, si, do.
1, 3, 4, 6, 8, 9, 12, 13.

Di *Da* terza maggiore sarà

Da, ra, fa, fo, sa, lo, do, da.
1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13.

Ter-

Terza minore sarà

Da , ra , mi , fo , sa , la , do , da .
1 , 3 , 4 , 6 , 8 , 9 , 12 , 10.

Di *Re* terza maggiore sarà

Re , mi , fo , sol , la , si , da , re .
1 , 3 , 5 , 6 , 8 , 10 , 12 , 13.

Terza minore sarà

Re , mi , fa , sol , la , lo , da , re .
1 , 3 , 4 , 6 , 8 , 9 , 12 , 13.

Di *Ra* terza maggiore sarà .

Ra , fa , sol , sa , lo , do , re , ra .
1 , 3 , 5 , 6 , 8 , 10 , 12 , 13.

Terza minore sarà

Ra , fa , fo , sa , lo , si , re , ra .
1 , 3 , 4 , 6 , 8 , 9 , 12 , 13.

Di *Mi* terza maggiore sarà

Mi , fo , sa , la , si , da , ra , mi .
1 , 3 , 5 , 6 , 8 , 10 , 12 , 13.

Terza minore sarà

Mi , fo , sol , la , si , do , ra , mi .
1 , 3 , 4 , 6 , 8 , 9 , 12 , 13.

Questa inutile creazione delle ventiquattro scale porta con se l' inutilità delle seguenti cognizioni .

CAPO IX.

Regole per conoscere i toni.

Presentemente regna l' uso, o sia l' abuso di limitarsi il Compositore in tutte le composizioni, eccettuando i recitativi, ad adoprare solamente otto tasti del cembalo, che formano la scala di terza maggiore, o minore. Quando adopera solamente i tasti *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, che formano la scala di *do* terza maggiore, o i tasti *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sa*, *la*, che formano la scala di *la* terza minore; non mette niente in chiave; dunque non vedendosi niente in chiave sarà legitima la conseguenza, che la composizione è fatta in *do* terza maggiore, o in *la* terza minore.

Quando adopra solamente i tasti *sol*, *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, *fo*, *sol*, che formano la scala di *Sol* terza maggiore, o i tasti *mi*, *fo*, *sol*, *la*, *si*, *do*, *ra*, *mi*, che formano la scala di *Mi* terza minore, mette un diesis in chiave: dunque vedendosi un diesis in chiave si argomenterà bene, che il tono sia o *Sol* terza maggiore, o *Mi* terza minore.

Allorchè si serve solamente de' tasti *re*, *mi*, *fo*, *sol*, *la*, *si*, *da*, *re*, che formano la scala di *Re* terza maggiore, o de' tasti *si*, *da*, *re*, *mi*, *fo*, *sol*, *lo*, *si*, che formano la scala di *Si* terza minore, mette due diesis in chiave: Dunque vedendosi due diesis in chiave ne verrà per con-

conseguenza, che la composizione è fatta o in *Re* terza maggiore, o in *Si* terza minore.

Adoperando solamente i tasti *la*, *si*, *da*, *re*, *mi*, *fo*, *sa*, *la*, che formano la scala di *La* terza maggiore, o i tasti *fo*, *sa*, *la*, *si*, *da*, *re*, *fa*, *fo*, che formano la scala di *Fo* terza minore, pone tre diesis in chiave, onde vedendosi tre diesis in chiave, ne verrà, che la composizione è fatta in *La* terza maggiore, o in *Fo* terza minore.

Quando adopra solamente i tasti *mi*, *fo*, *sa*, *la*, *si*, *da*, *ra*, *mi*, che formano la scala di *Mi* terza maggiore, o i tasti *da*, *ra*, *mi*, *fo*, *sa*, *la*, *do*, *da*, che formano la scala di *Da* terza minore, mette quattro diesis in chiave: vedendo dunque quattro diesis in chiave, sarà legittima conseguenza, che la composizione è fatta in *Mi* terza maggiore, o in *Da* terza minore.

Quando adopra solamente i tasti *si*, *da*, *ra*, *mi*, *fo*, *sa*, *lo*, *si*, che formano la scala di *Si* terza maggiore, o li tasti *sa*, *lo*, *si*, *da*, *ra*, *mi*, *sol*, *sa*, che formano la scala di *Sa* terza minore, pone cinque diesis in chiave: dunque vedendosi cinque diesis in chiave si dirà esser fatta la composizione in *Si* terza maggiore, o in *Sa* terza minore.

Usandosi li soli tasti *fo*, *sa*, *lo*, *si*, *da*, *ra*, *fa*, *fo*, che formano la scala di *Fo* terza maggiore, o li tasti *ra*, *fa*, *fo*, *sa*, *lo*, *si* *re*, *ra*, che formano la scala di *Ra* terza mi-

nore, mette sei diesis in chiave: dunque trovandosi sei diesis in chiave, la composizione sarà fatta in *Fo* terza maggiore, o in *Ra* terza minore.

Allorchè usa solo li tasti *da*, *ra*, *fa*, *fo*, *sa*, *lo*, *do*, *da*, che formano la scala di *Da* terza maggiore, o li tasti *lo*, *do*, *da*, *ra*, *fa*, *fo*, *la*, *lo*, che formano la scala di *Lo* terza minore, pone sette diesis in chiave: dunque vedendosi sette diesis in chiave sarà legitima la conseguenza, che la composizione è fatta in *Da* terza maggiore, o in *Lo* terza minore.

Adoprando solamente i tasti *fa*, *sol*, *la*, *lo*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, che formano la scala di *Fa* terza maggiore, o li tasti *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *lo*, *da*, *re*, che formano la scala di *Re* terza minore, mette un b-molle in chiave: dunque vedendo un b-molle in chiave si dirà, che la composizione è fatta in *Fa* terza maggiore, o in *Re* terza minore.

Quando adopra solamente i tasti *lo*, *do*, *re*, *ra*, *fa*, *sol*, *la*, *lo*, che formano la scala di *lo* terza maggiore, o i Tasti *Sol*, *la*, *lo*, *do*, *re*, *ra*, *fo*, *sol*, che formano la scala di *Sol* terza minore, pone due b-molli in chiave; onde vedendo due b-molli in chiave se ne dedurrà, che la composizione è fatta o in *Lo* terza maggiore, o in *Sol* terza minore.

Servendosi de' soli tasti *ra*, *fa*, *sol*, *sa*, *lo*, *do*, *re*, *ra*, che formano la scala di *Ra* terza maggiore, o li tasti *do*, *re*, *ra*, *fa*, *sol*, *sa*,

sa, *si*, *do*, che formano la scala di *Do* terza minore, mette tre b-molli in chiave; dunque vedendo tre b-molli in chiave, la composizione sarà fatta o in *Ra* terza maggiore, o in *Do* terza minore.

Usando solamente i tasti *sa*, *lo*, *do*, *da*, *ra*, *fa*, *sol*, *sa*, che formano la scala di *Sa* terza maggiore, o li tasti *fa*, *sol*, *sa*, *lo*, *do*, *da*, *mi*, *fa*, che formano la scala di *Fa* terza minore, mette quattro b-molli in chiave; onde trovandosi in chiave quattro b-molli, ne verrà per legitima conseguenza, che la composizione è fatta in *Sa* terza maggiore, o in *Fa* terza minore.

Quando adopra solamente i tasti *da*, *ra*, *fa*, *fo*, *sa*, *lo*, *do*, *da*, che formano la scala di *Da* terza maggiore, o li tasti *lo*, *do*, *da*, *ra*, *fa*, *fo*, *la*, *lo*, che formano la scala di *Lo* terza minore, pone in chiave cinque b-molli, dunque vedendosi cinque b-molli in chiave sarà legitima la conseguenza, che la composizione è fatta in *Da* terza maggiore; o in *Lo* terza minore.

Usando solamente i tasti *fo*, *sa*, *lo*, *si*, *da*, *ra*, *fa*, *fo*, che formano la scala di *Fo* terza maggiore, o li tasti *ra*, *fa*, *fo*, *sa*, *lo*, *si*, *re*, *ra*, che formano la scala di *Ra* terza minore, mette sei b-molli in chiave; dunque trovandosi sei b-molli in chiave, ne siegue che la composizione è fatta o in *Fo* terza maggiore, o in *Ra* terza minore.

Quando finalmente adopra i soli tasti *si*, *da*, *ra*, *mi*, *fo*, *sa*, *lo*, *si*, che formano la scala di *Si* terza maggiore, o li tasti *sa*, *lo*, *si*, *da*, *re*, *mi*, *sol*, *sa*, che formano la scala di *Sa* terza minore, mette sette b-molli in chiave: dunque vedendosi sette b-molli in chiave, sarà legitima la conseguenza, che la composizione è fatta in *Si* terza maggiore, o in *Sa* terza minore.

Affinchè resti più facilmente impressa questa inutile teoria, eccone il ristretto.

Niente in chiave .... è tono di *do*, o di *la*
Un diesis .... *Sol*, o *mi*
Due diesis .... *re*, o *si*
Tre diesis .... *la*, o *fo*
Quattro diesis .... *mi*, o *da*
Cinque diesis .... *si*, o *sa*
Sei diesis .... *fo*, o *ra*
Sette diesis .... *da*, o *lo*
Un b-molle .... *fa*, o *re*
Due b-molli .... *lo*, o *sol*
Tre b-molli .... *ra*, o *do*
Quattro b-molli .... *sa*, o *fa*
Cinque b-molli .... *da*, o *lo*
Sei b molli .... *fo*, o *ra*
Sette b-molli .... *si*, o *sa*.

Dove chiaramente si vede, che per accrescere l' inutilità, *si* e *sa* scrivonsi con cinque diesis, o sette b-molli; *fo*, e *ra* con sei b-mol-

b-molli, o sei diesis; *da* e *lo* con sette diesis, o cinque b-molli. Tralascio di dire l'assurdità di scrivere con gl'istessi accidenti scale diverse, come sono le sopradette.

CAPO X.

Teoria spropositata.

I Fondatori della Teoria, o per meglio dire del gergo musicale senza prevedere le cattive conseguenze, che ne derivano dopo avere stabilito, che l'andamento dei diesis sia per quinta, e quello dei b-molli per quarta, hanno conferito le seguenti dignità ai tasti del Cembalo.

Al tasto *fo* di essere - - - - il primo diesis
Al tasto *da* - - - - - - - - - secondo diesis
Al tasto *sa* - - - - - - - - - - - terzo diesis
Al tasto *ra* - - - - - - - - - - quarto diesis
Al tasto *lo* - - - - - - - - - - quinto diesis
Al tasto *fa* - - - - - - - - - - - - sesto diesis
Al tasto *do* - - - - - - - - - - settimo diesis
Al tasto *lo* la dignità di essere primo b-molle senza pregiudizio di essere quinto diesis.
Al tasto *ra* la dignità di secondo b-molle senza pregiudizio dell'altra di quarto diesis.
Al tasto *sa* di esser terzo b-molle senza pregiudizio di esser terzo diesis.

Al tasto *da* di essere quarto b-molle conservando la dignità di essere secondo diesis.

Al tasto *fo* di essere quinto b-molle, sebbene sia primo diesis.

Al tasto *si* la sola dignità di essere sesto b-molle.

Al tasto *mi* parimente di essere solamente settimo b-molle.

Hanno similmente stabilito colla stessa finezza, come si abbiano da spiegare i seguenti tasti della Martellina v. g. il quarto tasto *fo*.

In chiave di Violino.

Come primo diesis - - - - in primo spazio
Come quinto b-molle - - - in seconda riga

Di Soprano.

Come primo diesis - - - - in secondo spazio
Come quinto b-molle - - - - - in terza riga

Di Mezzo Soprano.

Come primo diesis - - - - - - in terzo spazio
Come quinto b-molle - - - - in quarta riga

Di Contralto.

Come primo diesis - - - in quarto spazio
Come quinto b-molle - - - in quinta riga

Di Tenore

Come primo diesis - - - in primo spazio sopra le righe

Co-

Come quinto b-molle - - in primo taglio sopra le righe.

Di Baritono

Come primo diesis - - In secondo spazio sopra le righe
Come quinto b-molle - - in secondo taglio sopra le righe

Di Basso

Come primo diesis - - in terzo spazio sopra le righe
Come quinto b-molle - - in terzo taglio sopra le righe

Il terzo tasto *da* della Martellina
in chiave di Violino

Come seeondo diesis - - in primo taglio sotto le righe
Come quarto b-molle - - in primo spazio sotto le righe

Di Soprano

Come secondo diesis - - - - in prima riga
Come quarto b-molle - - in primo spazio

Di Mezzo Soprano

Come secondo diesis - - - in seconda riga
Come quarto b-molle - - in secondo spazio

Di

Di Contralto

Come secondo diesis - - - - - in terza riga
Come quarto b-molle - - - in terzo spazio

Di Tenore

Come secondo diesis - - - - in quarta riga
Come quarto b-molle - - in quarto spazio

Di Baritono

Come secondo diesis - - - - in quinta riga
Come quarto b-molle - - - in primo spazio sopra le righe

Di Basso

Come secondo diesis - - - in primo taglio sopra le righe
Come quarto b-molle - - in secondo spazio sopra le righe

Il terzo tasto *sa* della Martellina in chiave di Violino

Come terzo diesis - - in terzo spazio sotto le righe
Come terzo b-molle - - - in secondo taglio sotto le righe

Di Soprano

Come terzo diesis - - in secondo spazio sotto le righe

Co-

Come terzo b-molle - - in primo taglio sotto le righe

Di Mezzo Soprano.

Come terzo diesis - - - in primo spazio sotto le righe
Come terzo b-molle - - - in prima riga

Di Contralto.

Come terzo diesis - - - in primo spazio
Come terzo b-molle - - in seconda riga

Di Tenore.

Come terzo diesis - - in secondo spazio
Come terzo b-molle - - - in terza riga

Di Baritono.

Come terzo diesis - - - in terzo spazio
Come terzo b-molle - - - in quarta riga

Di Basso.

Come terzo diesis - - in quarto spazio
Come terzo b-molle - - in quinta riga

Il terzo tasto *ra* della Martellina in chiave di Violino

Come quarto diesis - - in primo spazio sotto le righe
Come secondo b-molle - - in prima riga

Di

Di Soprano

Come quarto diesis - - in primo spazio
Come secondo b-molle - - in seconda riga

Di mezzo Soprano

Come quarto diesis - - in secondo spazio
Come secondo b-molle - - - in terza riga

Di Contralto

Come quarto diesis - - in terzo spazio
Come secondo b-molle - - in quarta riga

Di tenore

Come quarto diesis - - - in quarto spazio
Come secondo b-molle - - in quinta riga

Di Baritono

Come quarto diesis - - - in primo spazio
sopra le righe
Come secondo b-molle - - in primo taglio
sopra le righe

Di Basso

Come quarto diesis - - in secondo spazio
sopra le righe
Come secondo b-molle - - in secondo taglio
sopra le righe

Il terzo tasto *lo* della Martellina
in chiave di Violino

Come quinto diesis - - in secondo taglio
sotto le righe
Come primo b-molle - - in secondo spazio
sotto le righe

Di Soprano

Come quinto diesis - - - in primo taglio
sotto le righe
Come primo b-molle - - - in primo spazio
sotto le righe

Di Mezzo Soprano

Come quinto diesis - - - in prima riga
Come primo b-molle - - in primo spazio

Di Contralto

Come quinto diesis - - - in seconda riga
Come primo b-molle - - in secondo spazio

Di Tenore.

Come quinto diesis - - - - in terza riga
Come primo b-molle - - in terzo spazio

Di Baritono

Come quinto diesis - - - in quarta riga
Come primo b-molle - - in quarto spazio

Co-

Di Basso

Come quinto diesis - - - in quinta riga
Come primo b-molle - - - in primo spazio
sopra le righe

Il quarto *fa* della Martellina
in chiave di Violino

Come sesto diesis - - - - in prima riga
Come privo di dignità - - in primo spazio

Di Soprano

Come sesto diesis - - - in seconda riga
Come privo di dignità - - in secondo spazio

Di Mezzo Soprano

Come sesto diesis - - - - in terza riga
Come privo di dignità - - in terzo spazio

Di Contralto

Come sesto diesis - - - - in quarta riga
Come privo di dignità - - in quarto spazio

Di Tenore

Come sesto diesis - - - - in quinta riga
Come privo di dignità - - in primo spazio
sopra le righe

Di Baritono

Come sesto diesis - - - in primo taglio
sopra le righe

Co-

Come privo di dignità - - in secondo spazio
sopra le righe

Di Basso

Come sesto diesis - - in secondo taglio
sopra le righe
Come privo di dignità - - in terzo spazio
sopra le righe

Il terzo tasto *do* della Martellina
in chiave di Violino

Come settimo diesis - - in secondo spazio
sotto le righe

Come privo di dignità - - in primo taglio
sotto le righe

Di Soprano

Come settimo diesis - - - in primo spazio
sotto le righe
Come privo di dignità - - in prima riga

Di Mezzo Soprano

Come settimo diesis - - - in primo spazio
Come privo di dignità - - in seconda riga

Di Contralto

Come settimo diesis - - in secondo spazio
Come privo di dignità - - in terza riga

Di

Di Tenore

Come settimo diesis - - - in terzo spazio
Come privo di dignità - - in quarta riga

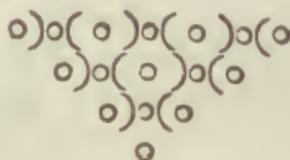
Di Baritono

Come settimo diesis - - in quarto spazio
Come privo di dignità - - in quinta riga

Di Basso

Come settimo diesis - - - in primo spazio sopra le righe
Come privo di dignità - - in primo taglio sopra le righe .

Il fin quì detto, e la teorìa usitata oggidì è feconda d' una infinità di abusi, che dichiarerò nel capitolo seguente .

CA-

CAPO XI.

Abusi della teorìa presente.

1. Adoprare segni ventuno diversi per indicare v. g. il tasto trentesimo secondo della Martellina, il quale è il terzo *do*, e così degli altri.

2. Chiamare ogni tasto con sei, o sette nomi diversi v. g. Dlafa, Csolfaut, diesis &c.

3. Adoprare una infinità di nomi, che non ispiegano alcun determinato grado di celerità, come *Allegro*, *Brillante* &c. ed altri, che non ispiegano alcun determinato grado di lentezza, come *Andante*, *Rondò* &c.

4. Usare del lunghissimo catalogo de' tempi a *cappella*, *ordinario* &c. quando altro non v'è, che tempo diviso in parti pari, o dispari.

5. Segnare una nota con due diesis, o due b-molli, o con un diesis, o un b-molle, quando si può esprimere senza alcun segno.

6. Adoprare indistintamente sette diesis, o sette b-molli, potendosi soddisfare a tutto con cinque b-molli, o cinque diesis.

7. Il non aver fissato di servirsi solamente sempre di cinque b-molli, dando il bando ai cinque diesis, o viceversa.

8. Aver fissato, che *fo* come diesis si scriva in un luogo, e come b-molle in un altro.

9. Dichiarare che *fo* sia primo diesis, e quinto b-molle: *da* secondo diesis, e quarto b-molle &c.

10. Avere stabilito, che i diesis saltino di quinta, e li b-molli di quarta, nascendo da un tale stabilimento, che tutte le note siano diesis, e tutte b-molli.

11. Credere la battuta parte essenziale della Musica, quando non serve ad altro, che per riunire le parti, se vi è qualcuna, che siasi smarrita: ed a conservare qualche nuovo accidente per tutto il tempo che dura la medesima.

12. Chiamare la minima un quarto nel tempo quattro tre, quando è un terzo.

13. Chiamare la minima nel tempo a cappella un quarto, quando è la metà.

14. Nel tempo otto tre chiamare la croma un quarto, quando è un terzo.

15.

15. Nel tempo quattro due dire la semiminima un quarto, quando è la metà.

16. Scrivere nell' istessa maniera il tono di *fa* terza maggiore, e *re* terza minore, quando le loro scale sono diverse.

17. Scrivere gl' istessi accidenti nel tono di *fo* terza maggiore, e *ra* terza minore, quando le scale sono diverse.

18. Segnare nell' istessa maniera il tono di *sol* terza maggiore, e *mi* terza minore, quando le scale sono diverse.

19. Scrivere gl' istessi accidenti nel tono di *sa* terza maggiore, e *fa* terza minore, quando le scale sono diverse.

20. Segnare nell' istessa maniera il tono di *la* terza maggiore, e *fo* terza minore, essendo le scale diverse.

21. Scrivere gl' istessi accidenti nel tono di *lo* terza maggiore, e *sol* terza minore, quando le scale sono diverse.

22. Segnare nell' istessa guisa il tono di *si* terza maggiore, e *sa* terza minore, quando le scale sono diverse.

23. Scrivere gl' istessi accidenti nel tono di *do* terza maggiore, e *la* terza minore, quando le scale sono diverse.

24. Segnare nell' istessa maniera il tono di *da* terza maggiore, e *lo* terza minore, quando le scale sono diverse.

25. Scrivere gl' istessi accidenti nel tono di *re* terza maggiore, e *si* terza minore, quando le scale sono diverse.

26. Segnare nell'istessa maniera il tono di *ra* terza maggiore, e *do* terza minore, quando le scale sono diverse.

27. Scrivere gl' istessi accidenti nel tono di *mi* terza maggiore, e *da* terza minore, quando le scale sono divese.

28. Che l' appoggiatura non entra nella battuta, quando consuma una parte del suo tempo.

29. Che i gruppetti non entrano nella battuta, quando per farli bisogna rubare il tempo alle altre note.

30. Asserire, che un tono è migliore dell' altro, quando fra li toni non vi passa altra diversità, che l' essere di terza maggiore, o di terza minore.

31. Credere, che li toni co' b-molli siano malinconici, provenendo quest' errore dal non sapere, che cosa sia diesis, e cosa b-molle.

32. Dividere il tempo a cappella, quattro due, otto sei in due quarti, quando si divide in due metà, essendo una falsità, ed un assurdo dividere un tutto in due quarti.

33. Dividere in tre quarti il tempo otto tre, e quattro tre, quando si divide in tre terzi, essendo una falsità, ed un assurdo dividere un tutto in tre quarti.

34. Scrivere un b-quadto ad una nota; la quale non ha verun accidente, perchè impedisce il poter facilmente trasportare.

35. Segnare questa serie 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13 in cento, e cinque maniere diverse.

36. Usare sette chiavi, quando tutto si potrebbe spiegare colla chiave di basso, e di violino.

37. Finalmente usare continuamente le parole: *seconda*, *terza*, *quarta*, *quinta*, *sesta*, e *settima*, le quali essendo parole generiche,

il loro oggetto non esiste; onde ognuno vede quale stravagante linguaggio adoprano i professori di musica tenendo sempre sulla bocca le sudette parole.

CAPO XII.

De' Trasporti.

AVendo parlato della inutilità delle chiavi, de' diesis, e de' b-molli per ispiegare l' altezza, e la bassezza de' tasti della Martellina, ragion vuole, che parliamo ora della loro utilità per alzare, o abbassare qualunque cantilena a nostro piacimento.

Qualunque cantilena si può alzare in tutti i dodici mezzi toni, senza toccar punto la sua scrittura. Si mutino dunque la chiave, e gli accidenti; ed il trasporto è fatto: poichè in tal guisa resta la cantilena alzata senza aver mutato nulla della sua proporzione. Si muta la chiave cassandola, e sostituendo in suo luogo la chiave, che corrisponde al trasporto. Si mutano gli accidenti scrivendo quelli, che ci vanno. La corrispondenza delle chiavi vien dichiarata dalle regole seguenti.

1. Se si trasporta mezzo tono, o un tono sopra diventa il

Violino Contralto

So-

Soprano Tenore
Mezzo soprano Baritono
Contralto Basso
Tenore Violino
Baritono Soprano
Basso Mezzo soprano.

2. Se si trasporta un tono e mezzo, o due sopra diventa il

Violino Basso
Soprano Violino
Mezzo soprano Soprano
Contralto Mezzo soprano
Tenore Contralto
Baritono Tenore
Basso Baritono.

3. Se si trasporta due toni e mezzo sopra diventa il

Violino Mezzo soprano
Soprano Contralto
Mezzo soprano Tenore
Contralo Baritono
Tenore Basso
Baritono Violino
Basso Soprano.

4. Se si trasporta tre toni, o tre e mezzo sopra diventa il

Violino Baritono
Soprano Basso

Mezzo soprano Violino
Contralto Soprano
Tenore Mezzo soprano
Baritono Contralto
Basso Tenore.

5. Se si trasporta quattro toni, o quattro e mezzo sopra diventa il
Violino Soprano
Soprano Mezzo soprano
Mezzo soprano Contralto
Contralto Tenore
Tenore Baritono
Baritono Basso
Basso Violino.

6. Se si trasporta cinque toni, o cinque e mezzo sopra diventa il
Violino Tenore
Soprano Baritono
Mezzo soprano Basso
Contralto Violino
Tenore Soprano
Baritono Mezzo soprano.
Basso Contralto

Le regole per iscrivere gli accidenti, che vi vanno, sono le seguenti:

1. Se il trasporto è mezzo tono sopra - - - - - cinque b-molli

2. Se

2. Se il trasporto è un
tono sopra - - - - - - due diesis
3. Se è un tono e
mezzo sopra - - - - - - tre b-molli
4. Se è due toni
sopra - - - - - - - quattro diesis
5. Se è due toni, e
mezzo sopra - - - - - - un b-molle
6. Se è tre toni
sopra - - - - - - - - sei b-molli
7. Se è tre toni, e
mezzo sopra - - - - - - un diesis
8. Se è quattro toni
sopra - - - - - - - quattro b-molli
9. Se è quattro toni
e mezzo sopra - - - - - - tre diesis
10. Se è cinque toni
sopra - - - - - - - - due b-molli
11. Se è cinque toni
e mezzo sopra - - - - - cinque diesis.

E' da osservarsi 1. che li b-quadri, che si trovano nella composizione, diventano b-molli, se prima erano in chiave diesis; e diventano diesis, se prima in chiave erano b-molli. 2. che se dove si deve scrivere il b-molle, trovasi il diesis, si cassa il diesis, e non si scrive il b-molle. 3. che se dove si deve scrivere il diesis, si trova il b-molle, si cassa il b-molle, e non si scrive il diesis.

Ecco che colle sei regole delle chiavi, e colle

Un-

undici degli accidenti si trasporta in tutti i dodici toni qualunque composizione , o sia Recitativo , Aria , o Sonata . Facciamo la prova, come si può trasportare un Recitativo . Sia dunque scritto in chiave di Soprano , e si trasporti mezzo tono sopra . Secondo la regola prlma delle chiavi , casso il Soprano , e vi sostituisco il Tenore ; e secondo la regola prima degli accid nti scrivo cinque b-molli in chiave ; ed ecco fatto il trasporto di mezzo tono sopra . E così colle predette regole si può fare qualunque trasporto o di un tono , o di un tono e mezzo &c.

Veramente questa maniera di trasportare è facilissima , onde una carta di Musica scritta in un tono resti trasportata in un altro ; ma chi deve eseguirla non la discorre così , particolarmente il sonatore di Cembalo ; perciocchè dovendo egli trasportare mezzo tono sopra uno spartito , bisogna che vedendo la chiave di Violino se la rassembri Contralto ; quella di Soprano Tenore ; quella di Contralto Basso ; quella di Tenore Violino ; quella di Basso Mezzo soprano ; e bisogna eziandio , che muti gli accidenti secondo le regole stabilite . Ma siccome egli muta soltanto mentalmente le chiavi , e gli accidenti , la fisica impressione , che cagiona la chiave , e gli accidenti , che vede contrarj a quelli , che ha in mente , deve necessariamente mettere in una continua tortura , e costernazione la mente

del

del sonatore; ond'è che pochi, anzi pochissimi sono quelli, che hanno il coraggio, e la pazienza di affrontare un somigliante martirio.

Io ho inventata una maniera più semplice, e perciò più facile per trasportare qualunque composizione in tutti i dodici mezzi toni senza punto mutare nè chiave, nè accidenti. Mi lusingo, cha questo mio sistema sul trasporto verrà da tutti quelli abbracciato, che hanno cognizione della distanza, che passa fra i dodici semitoni *fa*, *fo*, *sol*, *sa*, *la*, *lo*, *si*, *do*, *da*, *re*,, *ra*, *mi*. Ecco dunque il mio sistema. Qualunque composizione si può leggere mezzo tono sopra; un tono; un tono e mezzo; due, due e mezzo; tre, tre e mezzo; quattro, quattro, e mezzo; cinque, cinque e mezzo: e così facendosi la nuova lettura sarà il trasporto ricercato di mezzo tono, di uno &c.

Vediamolo. Si trasporti mezzo tono sopra questa modulazione scritta in qualunque chiave:

Fa, *sol*, *la*, *lo*, *do*, *re*, *mi*, *fa*.
e la leggerò *Fo*, *sa*, *lo*, *si*, *da*; *ra*, *fa*, *fo*.

Se si trasporta un tono sopra
Fa, *sol*, *la*, *lo*, *do*, *re*, *mi*, *fa*.
la leggo così: *Sol*, *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, *fo*, *sol*.

Un tono, e mezzo sopra
Fa, *sol*, *la*, *lo*, *do*, *re*, *mi*, *fa*.
Sa, *lo*, *do*, *da*, *ra*, *fa*, *sol*, *sa*.

Due

Due toni così

Fa, sol, la, lo, do, re, mi, fa.
La, si, da, re, mi, fo, sa, la.

Due toni, e mezzo.

Fa, sol, la, lo, do, re, mi, fa.
Lo, do, re, ra, fa, sol, la, lo.

Tre toni

Fa, sol, la, lo, do, re, mi, fa.
Si, da, ra, mi, fo, sa, lo, si.

Tre toni e mezzo

Fa, sol, la, lo, do, re, mi, fa.
Do, re, mi, fa, sol, la, si, do.

Quattro toni

Fa, sol, la, lo, do, re, mi, fa.
Da, ra, fa, fo, sa, lo, do, da.

Quattro toni, e mezzo

Fa, sol, la, lo, do, re, mi, fa.
Re, mi; fo, sol, la, si, da, re.

Cinque toni

Fa, sol, la, lo, do, re, mi, fa.
Ra, fa, sol, sa, lo, do, re, ra.

Cinquo toni e mezzo

Fa, sol, la, lo, do, re, mi, fa.
Mi, fo, sa, la, si, da, ra, mi.

Ora

Ora nella guisa, che è stata trasportata questa piccola modulazione per tutti i dodici mezzi toni, può ancora trasportarsi qualunque lunghissima composizione. Ma è tempo ormai di far ritorno alla voce umana; ed avendo finora veduto quanto infelicemente siano state spiegate le due proprietà di altezza, e di bassezza, e le sue durazioni, vediamo ora se sia stata più felice la terza di fare, o non far senso.

CAPO XIII.

Come fa senso la voce.

Chi mai lo crederebbe, che si sia formato un codice di regole, e di precetti per non ossetvarne poi alcuno? Ma come questi hanno avuto le loro origini da una fantasia riscaldata, e stravolta, non dee recar maraviglia, se tutti si trovano egualmente disprezzati, e trasgrediti. Non vi è libro di Musica; che non faccia un elogio dell'ottava, e della quinta, chiamandole consonanze *perfette* in confronto delle terze; e delle seste; che si dicono *imperfette*: ma poi viene subito la proibizione; o sia legge rigorosa di usare rarissime volte le consonanze perfette, cioè la quinta; e l'ottava.

Si encomia pure il moto contrario, che si divide in divergente, e convergente. Questo pe-

però è meno stimato del divergente: dopo viene il moto obliquo; e finalmente quasi si tollera il moto retto: ma poi si consiglia, che le parti camminino per terze, o per seste, perchè formano la modulazione più grata. Si dà la regola di come si deve risolvere la quarta maggiore, e la settima maggiore; ma subito vi si aggiunge la proibizione di usare questi intervalli.

Non dico niente degli altri precetti ugualmente inutili, come sono tutte le regole di comporre nota contro nota, una contro due, una contro quattro &c. Vero si è, che mandandosi in oblio questa teoria, non si saprà l'interessantissima erudizione, che il Contrappunto viene così chiamato, perchè nei tempi trasandati non adoperandosi le note, ma bensì i punti, questi poi mettendosi quasi uno incontro l'altro, hanno dato occasione d'inventar questa parola bellissima *Contrappunto*.

Lascio da parte la sciocchezza di formare tutte le scale sopra la norma di quella di Csolfaut; poichè questa scala da se non si è formata: dunque i principj, da dove si è formata questa, saranno quei, che formeranno quelle. Finalmente i Contrappuntisti dimenticandosi della bella proprietà di far riposo la voce, hanno cercato altre a loro genio, e perciò miseramente si sono immersi in un mare di proprietà, altre inutili, altre false, ed altre

con-

contradittorie, che in luogo di condurre slontanano dal fine desiderato.

1. Hanno trovato nella scala di terza maggiore la proprietà di essere il principio di tutte le modulazioni. Proprietà falsa, perchè la scala di terza maggiore è una modulazione, dunque non può esser principio di tutte le altre.

2. Che la prima del tono vuol terza, e quinta. Proprietà falsa; perchè è indifferente ad essere accompagnata con altre, ed anche fosse vera, sarebbe inutile per ispiegare il riposo della voce. Per l'istessa ragione sono false, ed inutili le seguenti proprietà.

3. Che la seconda del tono vuol terza, e sesta.

4. Che la terza del tono vuol terza, e sesta.

5. Che la quarta del tono quando sale vuol terza, quinta, e sesta.

6. Che la quinta del tono vuol terza, e quinta.

7. Che la sesta del tono vuol terza, e sesta.

8. Che la settima del tono vuol terza, quinta, e sesta.

9. Che la quarta del tono quando cala, vuol seconda, quarta, e sesta.

10. Che la sesta del tono quando cala vuol sesta maggiore .

11. Che la quarta maggiore vuol risolvere in sesta .

12. Che la quinta del tono vuol risolvere nella prima .

13. Che la quarta , e la quinta vuol risolvere in terza , e quinta .

14. Che la terza , e settima vuol risolvere in terza , e sesta .

15. Che il diesis vuol crescere .

16. Che il b-molle vuol calare .

17. Che l'unisono superfluo vuol crescere .

18. Che la seconda minore vuol calare .

19. Che la seconda superflua vuol salire .

20. Che la terza minore vuol calare .

21. Che la quarta maggiore vuol salire .

22. Che la quinta superflua vuol salire .

23. Che la quinta falsa vuol calare .

24. Che la sesta minore vuol calare.

25. Che la sesta maggiore vuol salire.

26. Che la settima diminuita vuol calare.

27. Che la sesta superflua vuol salire.

28. Che la settima minore vuol calare.

29. Che la settima maggiore vuol salire.

30. Che la seconda superflua vuol salire.

Che cosa dovrà fare il povero scolare, che trovasi la testa piena di tutti questi precetti dettati dal Maestro ad uso di oracoli? Ma certamente dovrà crescere di più l' imbarazzo accorgendosi

1. Che è una contradizione il dire, che il diesis vuol salire, ed il b-molle vuol calare, poicchè tutti i tasti del Cembalo sono diesis, e tutti sono b-molli; dunque tutti vorranno salire, e non salire; calare, e non calare. Per l' istessa ragione sarà contradizione

2. Che l' unisono superfluo vuol salire, e la seconda minore vuol calare; essendo l' istessa cosa unisono superfluo, e seconda minore.

3. Che la seconda superflua vuol salire, e la terza minore vuol calare; essendo

 l' istes-

l' istessa cosa seconda superflua, e terza minore.

4. Che la quarta maggiore vuol salire, e la quinta falsa vuol calare; essendo l' istessa cosa quarta maggiore, e quinta falsa.

5. Che la quarta maggiore vuol risolvere in sesta, e non in terza, e la quinta falsa vuol risolvere in terza, e non in sesta. Già l' abbiam detto essere l' istessa cosa quarta maggiore, e quinta falsa.

6. Che la quinta superflua vuol salire, e la sesta minore vuol calare; essendo l' istessa cosa quinta superflua, e sesta minore.

7. Che la sesta maggiore vuol salire, e la settima diminuita vuol calare; essendo l' istessa cosa sesta maggiore, e settima diminuíta.

8. Che la sesta superflua vuol salire, e la settima minore vuol calare; essendo l' istessa cosa sesta superflua, e settima minore.

Veramente è una specie di miracolo, che tutti gli studiosi della Musica con questo miscuglio di regole o inutili, o false, o contradittorie non vadano a finire fra pazzi. Tuttavia andiamo innanzi.

La modulazione, che risulta dalla scala di ter-

terza maggiore, è soltanto una; quelle, che risultano dalla diversa combinazione dei tasti diversi, sono migliara di migliara. Come dunque dovrà lo scolare combinare le note di queste modulazioni. Che pazzia è dunque questa d'illustrare una modulazione, lasciando tra le tenebre migliara di migliara? La farraggine di regole, altre inutili, altre false, altre contradittorie sopra riferite, come spiegano, come fa senso, riposo, o sia cadenza la voce? Si spiegano altre cose diverse? Dunque nulla dicono dell'arte di comporre, che consiste nella cognizione di quando fa riposo la voce. Ma non contenti di aver trovato questo tesoro di proprietà o inutili, o false, o contradittorie, lo hanno accresciuto colla confusion di parole o prive di un preciso, e determinato significato, o che non contengono sostanza alcuna, o che nulla dicono, come sono

1. Il tritono è il Diavolo della Musica.

2. Circolazione, e giro de' toni.

3. Basso fondamentale.

4. Basso sensibile.

5. Toni analoghi, ed equivoci.

7. Il tono vuol passare ad altri analoghi.

 7. To-

7. Toni cromatici.

8. Toni naturali.

9. Una nota con seconda, e quarta.

10. Con terza, e quinta.

11. Con terza, c sesta.

12. Con quarta, e quinta.

13. Con terza, e settima.

14. Con seconda, quarta, e sesta.

15. Con terza, quinta, e sesta.

16. Con terza, quinta, e settima.

Chi non vede, che da tanta quantità di nomi inutili, o che sono privi di significato, o che non ispiegano come fa riposo la voce, o che significano oggetti, che non esistono, coll'accopiamento di un cumulo d'infinite proprietà, altre false, altre inutili, ed altre contradittorie, necessariamente risulta una teorìa spropositata, confusissima, e piena di oscurità? Io pel contrario dimenticando per sempre un simile linguaggio, e non perdendo mai di mira la proprietà, che ha la voce di far sen-

senso, dirò che questa proprietà viene spiegata bene colle seguenti tre regole.

1. La voce fa senso, riposo perfetto, o sia cadenza finale, quando sale di mezzo tono, cioè quando passa dal tasto 12. al 13.

2. Quando cala d'un tono, cioè quando passa dal tasto 3. al 1.

3. Quando cala tre toni e mezzo, o sale di due toni, e mezzo, cioè quando cala dal tasto 8. al 1., o sale dall'8. al 13.

Quindi risulta, che non mai la voce farà riposo perfetto, quando passa dal 2, dal 4, dal 5, dal 6, dal 7, dal 9, dal 10, dal 11, al 1. Ma questo non toglie, che quando una parte fa cadenza nel 1, allora sia la migliore risoluzione del 2 in 1; del 4. nel 5; del 5. nel 4; del 6, e del 7 nel 4 o nel 5; del 9 e del 10 nel 8; del 11 nel 13. Presentemente regna l'errore, che il contrappunto sia solamente l'arte di combinare più voci insieme. Questo errore è stato l'origine della falsità, oscurità, e confusione delle regole, che si usano oggidì in ordine a poter comporre; e di più è stato causa, che giammai siasi formata vera idea della Musica, e del Contrappunto, il di cui scopo è insegnare certe altezze, certe durazioni, e certi riposi della voce, dove si vede,

de, che nella semplice modulazione si trova l' arte di comporre, come nella modulazione composta.

In fatti quando si sente una cantilena piacevole, e graziosa, se si riflette un poco, troverassi, che è formata di certe altezze, di certe durazioni, e di certi riposi della voce. Dunque le regole, che spiegheranno con chiarezza, e semplicità queste tre proprietà della voce, formeranno la teoria della composizione, o siano le regole del contrappunto. Noi per tanto daremo per ordine le regole dei riposi della composizione a una voce, a due, a tre, a quattro, ed a cinque. Chi avrà talento di maneggiare sensatamente queste regole, sarà un bravo compositore; chi nò, sarà mediocre, o cattivo compositore. Come chi ha talento di maneggiare bene le regole della Rettorica, sarà un bravo oratore; chi nó, sarà mediocre, o cattivo oratore.

Da questa verità si dimostra l' insussistenza della lode, che spesso si dà ad un Autore rinomatissimo dicendo che *era bravissimo contrappuntista, ma che le sue composizioni non si potevan sentire*. Questa proposizione o è priva affatto di significato, o in vece d' essere una lode è un biasimo. Imperciocchè se per bravo contrappuntista s' intende semplicemente saper le regole, senza poi saperle maneggiare, allora chiaramente è un biasimo. Se s' intende saper le regole, e maneggiarle

con

con magistero, allora quel che afferma la prima parte della proposizione, vien negato dalla seconda; e quindi la proposizione è priva di senso.

CAPO XIV.

Regole della semplice modulazione.

SIccome nel linguaggio comune il giudizio colla proprietà di essere affermativo, o negativo è l'origine d'una infinità prodigiosa di libri, che sono venuti alla luce; così la voce colle tre sue proprietà già riferite, e particolarmente colla terza di far senso, o non farlo è l'origine d'una prodigiosa quantità di modulazioni. Chiamo modulazione *semplice* quella cantilena, che fa una sola voce passando successivamente per diversi gradi. Modulazione *composta* quella cantilena, che risulta da più voci insieme. Parleremo primieramente della modulazione semplice, e quando questa fa riposo, o cadenza. Dico dunque, che i primi elementi della modulazione semplice vengono espressi, e determinati dai dodici tasti del Cembalo, *fa*, *fo*, *sol*, *sa*, *la*, *lo*, *si*, *do*, *da*, *re*, *ra*, *mi*; e che la voce farà riposo, o cadenza passando

Dal tasto *mi*, o *sol*, o *do*, - - - al tasto *fa*

Dal tasto *fa*, o *sa*, o *da* - - al tasto *fo*

Dal tasto *fo*, o *la*, o *re* - al tasto *sol*

Dal tasto *sol*, o *lo*, o *ra* - - al tasto *sa*

Dal tasto *sa*, o *si*, o *mi* - - al tasto *la*

Dal tasto *la*, o *do*, o *fa* - - - al tasto *lo*

Dal tasto *lo*, o *da*, o *fo* - - al tasto *si*

Dal tasto *si*, o *re*, o *sol* - - al tasto *do*

Dal tasto *do*, o *ra*, o *sa* - - al tasto *da*

Dal tasto *da*, o *mi*, o *la* - - al tasto *re*

Dal tasto *re*, o *fa*, o *lo* - - al tasto *ra*

Dal tasto *ra*, o *fo*, o *si* - - al tasto *mi*

Onde concludasi che la voce farà cadenza passando

Dal tasto *mi* - - al tasto *fa*, o *re*, o *la*

Dal tasto *fa* - - al tasto *fo*, o *ra*, o *lo*

Dal tasto *fo* - - al tasto *sol*, o *mi*, o *si*

Dal tasto *sol* - - al tasto *sa*, o *fa*, o *do*

Dal tasto *sa* - - al tasto *la*, o *fo*, o *da*

Dal tasto *la* - - al tasto *lo*, o *sol*, o *re*

Dal tasto *lo* - - al tasto *si*, o *sa*, o *ra*

Dal

Dal tasto *si* - - al tasto *do*, o *la*, o *mi*

Dal tasto *do* - - al tasto *da*, o *lo*, o *fa*

Dal tasto *da* - - al tasto *re*, o *si*, o *fo*

Dal tasto *re* - - al tasto *ra*, o *do*, o *sol*

Dal tasto *ra* - - al tasto *mi*, o *da*, o *sa*

Onde conshiudesi pure, che la voce passando da un tasto ad altro diverso dei tre, dove fa cadenza, potrà fermarsi; non farà però mai nè riposo perfetto, nè cadenza. Ora il riposo perfetto, o sia cadenza fa il medesimo effetto nella cantilena, che il punto nel discorso. Imperciocchè se io mi fermo nel discorso senza far punto, il discorso sarà tronco, ed imperfetto; e così accade nella semplice modulazione, la quale resterà tronca, ed imperfetta, se mi fermo, quando non fa senso, o perfetto riposo la voce, come sarebbe salendo un tono sopra.

Abbiamo veduto, come la voce fa riposo perfetto passando da un tasto all' altro, o, ciocchè è l' istesso, come un tasto faccia cadenza in un altro. Vediamo dunque, come due voci insieme facciano cadenza, o, quel che è l' istesso, come due tasti insieme facciano cadenza in un altro. Dico *un altro*; dovendosi intendere due voci unisone, o in otta-

ottava. Ma primieramente si deve sapere, che co' dodici tasti *fa*, *fo*, *sol*, *sa*, *la*, *lo*, *si*, *do*, *da*, *re*, *ra*, *mi*, si possono formare, ed in fatti si formano sessantasei parole musicali composte da due tasti diversi, che sempre per più brevità chiamerò ambi, di cui darò la serie sul fine insieme a tutte le altre parole musicali di tre, quattro, e cinque tasti diversi, che per l' istessa ragione chiamerò terni, quaterne, e cinquine.

CAPO XV.

Regole degli Ambi.

Dico dunque, che i sessantasei ambi sono gli elementi della modulazione a due voci; e che solamente possono far cadenza i seguenti tre ambi:

1. L' ambo composto della voce, che sale mezzo tono, e della voce, che cala un tono.

2. L' ambo composto della voce, che sale mezzo tono, e della voce, che cala tre toni e mezzo, o sale due toni e mezzo.

3. L' ambo composto della voce, che cala un tono, e della voce, che cala tre toni e mezzo, o sale due e mezzo.

Espres-

Espressi co' numeri questi tre ambi ; sarebbero :

12. e 3. fanno cadenza in 1.

12. e 8. fanno cadenza in 1.

3. e 8. fanno cadenza in 1.

Dunque faranno cadenza gli ambi

mi, *sol*; *mi*, *do*; *sol*, *do* - - nel tasto *fa*

fa, *sa*; *fa*, *da*; *sa*, *da* - - nel tasto *fo*

fo, *la*; *fo*, *re*; *la*, *re* - - nel tasto *sol*

sol, *lo*; *sol*, *ra*; *lo*, *ra* - - nel tasto *sa*

sa, *si*; *sa*, *mi*; *si*, *mi* - - nel tasto *la*

la, *do*; *la*, *fa*; *do*, *fa* - - nel tasto *lo*

lo, *da*; *lo*, *fo*; *da*, *fo* - - nel tasto *si*

si, *re*; *si*, *sol*; *re*, *sol* - - nel tasto *do*

do, *ra*; *do*, *sa*; *ra*, *sa* - - nel tasto *da*

da, *mi*; *da*, *la*; *mi*, *la* - - nel tasto *re*

re, *fa*; *re*, *lo*; *fa*, *lo* - - nel tasto *ra*

ra, *fo*; *ra*, *si*; *fo*, *si* - - nel tasto *mi*

Per

Per poco che si rifletta, si vede, che gli ambi che fanno cadenza, formano intervalli di terza minore, di terza maggiore, e di quarta. La permutazione della terza minore dà l' intervallo di sesta maggiore: la permutazione di terza maggiore dà l' intervallo di sesta minore; la permutazione della quarta dà l' intervallo della quinta; perciò quel che si dice di un intervallo, s' intende detto della sua permutazione; onde si ricavano le tre regole universali.

1. Che ogni terza minore è composta della settima maggiore, e della seconda del tono; perciò facendosi cadenza nel tono la nota inferiore deve salire mezzo tono, e la superiore calare un tono, e per la stessa ragione facendosi cadenza nel tono, la nota inferiore della sesta maggiore deve calare un tono, e la superiore salire mezzo tono.

2. Che ogni terza maggiore è quinta, e settima maggiore del tono; perciò facendosi cadenza nel tono, la nota inferiore deve calare tre toni e mezzo, o salire due e mezzo: e la superiore salire mezzo tono; e per la stessa ragione facendosi cadenza nel tono la nota inferiore della sesta minore deve salire mezzo tono, e la superiore calare tre toni e mezzo, o salire due e mezzo.

3. Che ogni quarta giusta è seconda, e quinta del tono; facendosi perciò cadenza nel tono la nota inferiore deve calare un tono,

no, e la superiore calare tre toni, e mezzo, o salire due e mezzo; e per la stessa ragione facendosi cadenza nel tono la nota inferiore della quinta deve calare tre toni e mezzo, o salire due e mezzo, e la superiore calare un tono.

Da questa dottrina ricavasi, che nessun ambo dissonante può far cadenza perfetta, non verificandosi di alcuno, essere settima maggiore, e seconda del tono: settima maggiore, e quinta del tono: seconda e quinta del tono. Non si faccia quì l'obbiezione ridicola, e ormai nojosa, che la quarta non è consonante, questione che ha cagionata perpetua discordia fra i prattici, e gli speculativi. Per decidere questa tanto agitata inutilissima questione basta riflettere, che se un tasto del cembalo è consonante a un altro, lo sarà ancora alla sua ottava; e se è dissonante, alla sua ottava eziandio sarà dissonante. Altrimenti essendo un tasto l'istessa cosa colla sua ottava, si verificherebbe essere consonante, e non consonante, che è un'aperta contradizione.

Quando ho detto, che due tasti fanno cadenza in un altro, quest'altro lo intendo doppio, cioè composto di due tasti o unisoni, o che facciano ottava, e però simili. Nella teoria della Musica deve essere considerata la diversità de' tasti, non la somiglianza, perchè non da questa, ma bensì dalla diversità si cavano tutte le regole; come

me accade appunto pel contrario nella Geometrìa, che contempla la somiglianza de' circoli, e non la diversità; cavando le sue regole da quella, e non da questa.

Rigorosamente parlando nessun ambo, sia consonante, o sia dissonante, può far cadenza in un altro ambo, intendendosi per cadenza un riposo universale di tutte le parti; ma se la cadenza si prende in un senso men rigoroso, cioè per un riposo non universale, ma bensì grato all'udito, in tal senso può dirsi benissimo, che un ambo fa cadenza in altro ambo, e appunto parlerò in questo senso per ispiegare gli ambi, che fanno cadenza in altri ambi, e quando dirò cadenza si deve intendere del riposo universale, o parziale secondo che sarà la risoluzione. Dico dunque, che tutti gli ambi, che fanno cadenza in un tasto, la possono fare nel medesimo aggiungendosi loro la terza maggiore, o la terza minore, e perciò faranno cadenza gli ambi

mi, *sòl*; *mi*, *do*; *sol*, *do* - - nell'ambo *fa*, *la*
o
fa, *sa*

fa, *sa*; *fa*, *da*; *sa*, *da* - - nell'ambo *fo*, *lo*
o
fo, *la*

sol

fo , la ; fo , re ; la , re - - nell' ambo *sol , si*
o
sol , lo

sol , lo ; sol , ra ; lo , ra - - nell' ambo *sa , do*
o
sa , si

sa , si ; sa , mi ; si , mi - - nell' ambo *la , da*
o
la , do

la , do ; la , fa ; do , fa - - nell' ambo *lo , re*
o
lo , da

lo , da ; lo , fo ; da , fo - - nell' ambo *si , ra*
o
si , re

si , re ; si , sol ; re , sol - - nell' ambo *do , mi*
o
do , ra

do , ra ; do , sa ; ra , sa - - nell' ambo *da , fa*
o
da , mi

da , mi ; da , la ; mi , la - - nell' ambo *re , fo*
o
re , fa

re , fa ; re , lo ; fa , lo - - nell' ambo *ra , sol*
o
ra , fo

ra

ra , fo ; ra ; si ; fo , si - - nell'ambo *mi , sa*
o
mi , sol

Avvertasi 1. che negli ambi composti della settima maggiore , e della seconda del tono la settima maggiore fa cadenza nella prima ; e la seconda non fa cadenza , ma risolve bene nella terza , cioè 12 cade in 13 , e 3 risolve bene in 4 , o in 5 .

2. Che negli ambi composti della settima maggiore , e della quinta del tono la settima maggiore fa cadenza nella prima , e la quinta non fa cadenza , ma risolve bene nella terza : cioè 12 fa cadenza in 13 , e 8 risolve bene in 4 , o in 5 .

3. Che negli ambi composti della seconda e della quinta del tono , o la seconda fa cadenza nella prima , e la quinta senza far cadenza risolve bene nella terza ; o la seconda senza far cadenza risolve bene nella terza , e la quinta fa cadenza nella prima ; cioè 3 cade in 1 , o risolve bene in 4 , o in 5 : 8 cade in 1 , o risolve bene in 4 , o in 5. Per terminare però una composizione le voci estreme debbono fare perfetto riposo , e perciò dee risolversi allora la seconda , e la quinta nella prima , cioè 3 , e 8 in 1 .

CA-

CAPO XVI.

Regole delli Terni.

Col metodo medesimo, di cui ci siamo serviti negli ambi, entreremo a parlare de' duecento venti terni, che si formano co' dodici tasti *fa*, *fo*, *sol*, *sa*, *la*, *lo*, *si*, *do*, *da*, *re*, *ra*, *mi*, i quali metteremo dopo gli ambi. Dico dunque, che solamente il terno composto della settima maggiore, della seconda, e della quinta del tono fa cadenza nel tono; cioè 12, 3, 8 fa cadenza in 1; onde si conchiude, che de' ducento venti terni solamente dodici possono far cadenza, perchè solamente dodici trovansi composti della settima, della seconda, e della quinta del tono; dei quali cioè possano verificarsi 12, 3, 8. E perciò unicamente farà cadenza nel tasto

fa - - - - - il terno *mi*, *sol*, *do*

fo - - - - - - il terno *fa*, *sa*, *da*

sol - - - - - - il terno *fo*, *la*, *re*

sa - - - - - - il terno *sol*, *lo*, *ra*

la - - - - - - il terno *sa*, *si*, *mi*

lo - - - - - - il terno *la*, *do*, *fa*

si - - - - - - - il terno *lo*, *da*, *fo*

do - - - - - - il terno *si*, *re*, *sol*

da - - - - - - il terno *do*, *ra*, *sa*

re - - - - - - - il terno *da*, *mi*, *la*

ra - - - - - - il terno *re*, *fa*, *lo*

mi - - - - - - il terno *ra*, *fo*, *si*

Se si fa un poco di riflessione, si troverà che il terno di terza maggiore, e quinta è composto della quinta del tono, della settima, e della seconda; cioè 8, 12, 3: e perciò la nota inferiore di detto terno, facendosi cadenza perfetta, deve calare tre toni e mezzo o salire due e mezzo; la mezzana deve salire mezzo tono, e la superiore deve calare un tono; cioè 8, 13, 3 deve risolvere in 1. Se detto terno si permuta nel terno di terza e sesta, allora facendosi cadenza, la nota inferiore di questo terno deve salir mezzo tono; la mezzana deve calare un tono; e l'ultima deve salire due toni e mezzo, o calare tre toni e mezzo. Se detto terno si permuta nel terno di quarta e sesta, allora facendosi cadenza, per la medesima ragione la nota inferiore di questo terno deve calare un tono; la mezzana deve calare tre toni e mezzo, o salire due e mezzo, e la superiore deve salire mezzo tono.

Nel

Nel senso che un ambo fa cadenza in un altro, fa cadenza un terno in un ambo, e perciò farà cadenza nell' ambo

fa, *la* o *fa*, *sa* - - - - il terno *mi*, *sol*, *do*

fo, *lo* o *fo*, *la* - - - - il terno *fa*, *sa*, *da*

sol, *si* o *sol*, *lo* - - - - il terno *fo*, *la*, *re*

sa, *do* o *sa*, *si* - - - - il terno *sol*, *lo*, *ra*

la, *da* o *la*, *do* - - - - il terno *sa*, *si*, *mi*

lo, *re* o *lo*, *da* - - - - il terno *la*, *do*, *fa*

si, *ra* o *si*, *re* - - - - il terno *lo*, *da*, *fo*

do , mi o *do , ra* - - - - - il terno *si , re , sol*

da , fa o *da , mi* - - - - - il terno *do , ra , sa*

re , fo o *re , fa* - - - - - il terno *da , mi ; la*

ra , sol o *ra , fo* - - - - - il terno *re , fa , lo*

mi , sa o *mi , sol* - - - - - il terno *ra , fo , si*

In questi terni deve riflettersi , che la nota , la quale è settima del tono , sempre fa cadenza nella prima del tono : la nota , la qual' è seconda del tono , o risolve nella prima , e allora fa cadenza , o risolve bene nella terza , e allora non fa cadenza : la nota , che è la quinta del tono siegue la medesima legge della nota , che è seconda .

Nell' istesso senso di sopra spiegato si dice pure , che un terno fa cadenza in un altro terno composto della prima del tono , della terza maggiore o minore , e della quinta ,

cioè

cioè 1, 5, 8: o 1, 4, 8: e così farà cadenza il terno

mi, sol, do - - - nel terno *fa, la, do*
o
fa, sa, do

fa, sá, da - - - nel terno *fo, lo, da*
o
fo, la, da

fo, la, re - - - nel terno *sol, si, re*
o
sol, lo, re

sol, lo, ra - - - nel terno *sa, do, ra*
o
sa, si, ra

sa, si, mi - - - nel terno *la, da, mi*
o
la, do, mi

la, do, fa - - - nel terno *lo, re, fa*
o
lo, da, fa

lo, da, fo - - - nel terno *si, ra, fo*
o
si, re, fo

si, re, sol - - - nel terno *do, mi, sol*
o
do, ra, sol

do, ra, sa - - - nel terno *da, fa, sa*
o
da, mi, sa

da, mi, la - - - nel terno *re, fo, la*
o
re, fa, la

re, fa, lo - - - nel terno *ra, sol, lo*
o
ra, fo, lo

ra, fo, si - - - nel terno *mi, sa, si*
o
mi, sol, si

In questi terni la settima maggiore sempre fa cadenza nella prima; la seconda non fa cadenza, mà risolve bene nella terza; la quinta nè fa cadenza, nè risolve, perciò resta irresoluta: cioè 13, 3, 8 risolve in 1, 5, 8, o in 1, 4, 8. Quì abbiamo fatto le cadenze con un terno di terza e sesta, in un altro di terza, e quinta; ma se permutiamo il terno di terza e sesta, in quarta, e sesta; bisogna permutare l' altro in terza, e sesta; e se lo permutiamo in terza e quinta, bisogna permu-

mutare l'altro in quarta, e sesta; osservandosi però le regole della risoluzione, si troveranno da se permutati.

CAPO XVII.

Regole delle Quaterne.

De' dodici tasti *fa*, *fo*, *sol*, *sa*, *la*, *lo*, *si*, *do*, *da*, *re*, *ra*, *mi* si formano quattrocento novantacinque quaterne, che metterò dopo i terni. Le quaterne sono tutte dissonanti, e non possono far cadenza nè in un tasto solo, nè in altre quaterne; possono bensì far cadenza nel senso già spiegato negli ambi composti della prima, e della terza del tono. Dico dunque, che in questo ambo farà cadenza la quaterna composta della settima maggiore del tono, della seconda, della quarta, e della quinta; cioè 12, 3, 6, 8 farà cadenza imperfetta in 1, e 5; o in 1, e 4: e perciò farà cadenza imperfetta la quaterna.

mi, *sol*, *lo*, *do* - - - nell'ambo *fa*, *la*
o
fo, *sa*

fa, *sa*, *si*, *da* - - - nell'ambo *fo*, *lo*
o
fo, *la*

fo, la, do, re - - - nell' ambo *sol, si*
o
sol, lo

sol, lo, da, ra - - - nell' ambo *sa, do*
o
sa, si

sa, si, re, mi - - - nell' ambo *la, da*
o
la, do

la, do, ra, fa - - - nell' ambo *lo, re*
o
lo, da

lo, da, mi, fo - - - nell' ambo *si, ra*
o
si, re

si, re, fa, sol - - - nell' ambo *do, mi*
o
do, ra

do, ra, fo, sa - - - nell' ambo *da, fa*
o
da, mi

da, mi, sol, la - - - nell' ambo *re, fo*
o
re, fa

re,

re, fa, sa, lo - - - nell' ambo *ra, sol*
o
ra, fo

ra, fo; la, si - - - nell' ambo *mi, sa*
o
mi, sol

Si osservi, che la settima maggiore sempre fa cadenza nella prima del tono, la seconda risolve nella prima, o nella terza; la quarta risolve nella terza; perchè è la sua migliore risoluzione: la quinta risolve nella prima, o nella terza. Le quaterne possono permutarsi in quattro maniere, e perciò *mi, sol, lo, do*, si permuta in *sol, lo, do, mi*: in *lo, do, mi, sol*; ed in *do, mi, sol, lo*; ed allora pure si permuterà l' ambo, se si osserverà la regola, che la settima maggiore faccia cadenza nella prima del tono; e la quarta risolva nella terza; cioè 12 risolva in 1, e 6 in 5, o in 4. Pure potrà far cadenza nel senso già spiegato la quaterna

mi, sol, lo, do - - nel terno *fa, la, do*
o
fa, sa, do

fa, sa, si, da - - - nel terno *fo, lo, da*
o
fo, la, da

fo,

fo, la, do, re - - nel terno *sol, si, re*
o
sol, lo, re

sol, lo, da, ra - - nel terno *sa, do, ra*
o
sa, si, ra

sa, si, re, mi - - - nel terno *la, da, mi*
o
la, do, mi

la, do, ra, fa - - - nel terno *lo, re, fa*
o
lo, da, fa

lo, da, mi, fo - - nel terno *si, ra, fo*
o
si, re, fa

si, re, fa, sol - - - nel terno *do, mi, sol*
o
do, ra, sol

do, ra, fo, sa - - - nel terno *da, fa, sa*
o
da, mi, sa

da, mi, sol, la - - - nel terno *re, fo, la*
o
re, fa, la

re,

re , fa , sa , lo - - nel terno *ra , sol , lo*
o
ra , fo , lo

ra , fo , la , si - - nel terno *mi , sa , si*
o
mi , sol , si

Si noti , che la settima maggiore sempre fa cadenza nella prima ; la seconda o risolve nella prima , o nella terza ; la quarta sempre nella terza : e la quinta resta irresoluta : se si permutano le quaterne debbonsi ancora permutare li terni : ma questi si troveranno permutati da se , se osservansi le regole prescritte della risoluzione.

CAPO XVIII.

Regole delle cinquine.

Possono formarsi de' dodici tasti *fa , fo , sol , sa , la , lo , si , do , da , re , ra , mi* , settecento novantadue cinquine , le quali non possono far cadenza espressa nel senso meno rigoroso , se non che negli ambi , e terni ; restando escluse le altre cinquine , le quaterne , e i tasti simili . Unicamente la cinquina composta della settima maggiore , della seconda , della quarta , della quinta , e della sesta maggiore , o minore del to-

tono , farà cadenza nel tono colla sua terza maggiore , o minore ; cioè 12 , 3 , 6 , 8. 9 , o 10 farà cadenza in 1 , e 5 , o in 1 , e 4. Dunque farà cadenza la cinquina

mi , sol , lo , do , da ,
o
mi , sol , lo , do , re - - - nell'ambo *fa , la ;*
o
fa , sa .

fa , sa , si , da , re ;
o
fa , sa , si , da , ra - - - nell'ambo *fo , lo ;*
o
fo , la .

fo , la , do , re , ra ;
o
fo , la , do , re , mi - - - nell'ambo *sol , si ;*
o
sol , lo .

sol , lo , da , ra , mi ;
o
sol , lo , da , ra , fa - - nell'ambo *sa , do ;*
o
sa , si .

sa , si , re , mi , fa ;
o
sa , si , re , mi , fo - - - - - nell'ambo *la , da ;*
o
la , do .

La

la , do , ra , fa , fo ;
o
la , do , ra , fa , sol ---- nell'ambo *lo , re ;*
o
lo , da.

lo , da , mi , fo , sol ;
o
lo , da , mi , fo , sa ---- nell'ambo *si , ra ;*
o
si , re .

si , re , fa , sol , sa ;
o
si , re , fa , sol , la ---- nell'ambo *do , mi ;*
o
do , ra .

do , ra , fo , sa , la ;
o
do , ra , fo , sa , lo ----- nell' ambo *da , fa ;*
o
da , mi .

da , mi , sol , la , lo ;
o
da , mi , sol , la , si ---- nell'ambo *re , fo ;*
o
re , fa .

re , fa , sa , lo , si ;
o
re , fa , sa , lo , do ---- nell'ambo *ra , sol ;*
o
ra , fo .

Ra ,

ra, fo, la, si, do;
o
ra, fo, la, si, da - - - - nell'ambo *mi, sa;*
o
mi, sol.

Le cinquine si permutano in cinque maniere: perciò si permuterà *mi, sol, lo, do, re*; in *sol, lo, do, re, mi*: in *lo, do, re, mi, sol*: in *do, re, mi, sol, lo*: in *re, mi, sol, lo, do*; Le due risoluzioni principali delle cinquine negli ambi sono la risoluzione della settima maggiore nella prima, e la risoluzione della quarta nella terza; le altre possono risolversi, o nella prima, o nella terza. Come ha fatto nell'ambo farà pure cadenza la cinquina

mi, sol, lo, do, da,
o
mi, sol, lo, do, re - - nel terno *fa, la, do;*
o
fa, sa, do.

fa, sa, si, da, re;
o
fa, sa, si, da, ra - - - nel terno *fo, lo, da;*
o
fo, la, da.

Ro;

fo , la , do , re , ra ;
o
fo , la , do , re , mi - - nel terno *sol , si , re ;*
o
sol , lo , re .

sol , lo , da , ra , mi ,
o
sol , lo , da , ra , fa - - nel terno *sa , do , ra ;*
o
sa , si , ra .

sa , si , re , mi , fa ,
o
sa , si , re , mi , fo - - nel terno *la , da , mi ,*
o
la , do , mi .

la , do , ra , fa , fo ,
o
la , do , ra , fa , sol - - nel terno *lo , re , fa ,*
o
lo , da , fa .

lo , da , mi , fo , sol ,
o
lo , da , mi , fo , sa - - nel terno *si , ra , fo ,*
o
si , re , fo .

si , re , fa , sol , sa ;
o
si , re , fa , sol , la - - nel terno *do , mi , sol ;*
o
do , ra , sol .

Do,

do , ra , fo , sa , la ;

o

do , ra , fo , sa , lo - - nel terno *da , fa , sa ,*

o

da, mi, sa .

da , mi , sol , la , lo ;

o

da , mi , sol , la , si - - nel terno *re , fo , la ;*

o

re , fa , la .

re , fa , sa , lo , si ;

o

re , fa , sa , lo , do - - nel terno *ra , sol , lo ,*

o

ra , fo , lo .

ra , fo , la , si , do ;

o

ra , fo, la , si , da - - nel terno *mi , sa , si ;*

o

mi , sol, si .

Le tre risoluzioni principali di queste cinquine sono la settima maggiore , risoluta nella prima ; la quarta risoluta nella terza; e la sesta risoluta nella quinta . La seconda o risolve nella prima , o nella terza ; e la quinta o resta irresoluta , o fa cadenza nella prima . Si noti , che osservandosi quest'ordine nella risoluzione , se si permutano le cinquine troveransi anche permutati li terni .

CA-

CAPO XIX.

Conseguenze utili.

1. Qualunque tasto de'dodici può risolvere in qualunque altro; ma solo farà rigorosa cadenza, quando salirà mezzo tono, o calerà un tono: o salirà due e mezzo, o calerà tre e mezzo.

2. Tutti i sessantasei ambi possono risolvere in qualunque tasto; ma solamente faranno rigorosa cadenza gli ambi di terza minore, di terza maggiore, e di quarta: e gli altri ambi vengono esclusi. Restano però inclusi gli ambi di sesta maggiore perchè sono permutazione della terza minore; gli ambi di sesta minore perchè sono permutazione della terza maggiore; gli ambi di quinta, perchè sono permutazione della quarta.

3. Solamente gli ambi consonanti, e i dissonanti composti della settima maggiore del tono, e della quarta possono far cadenza meno rigorosa nell'ambo composto della prima, e della terza del tono.

4. Tutti i dugento venti terni possono risolvere in qualunque tasto, ma solo potrà far cadenza rigorosa il terno di terza maggiore, e quinta: dunque non solamente restano esclusi i terni dissonanti, ma eziandio i terni di terza minore, e quinta colle sue permutazioni.

5. I terni di terza maggiore, e quinta, e li terni di terza minore, e quinta falsa colle loro permutazioni fanno unicamente cadenza meno rigorosa negli ambi consonanti, e ne' terni consonanti; onde restano esclusi gli ambi, e li terni dissonanti.

6. Tutte le quattrocento novantacinque quaterne sono dissonanti, e si possono risolvere fra di loro, ma non faranno mai cadenza. Solamente la quaterna di terza minore, quinta falsa, e sesta minore colle sue permutazioni può far cadenza meno rigorosa negli ambi di terza maggiore o minore, o ne' terni di terza maggiore o minore, e quinta. Si può anche includere la quaterna di terza minore, quinta falsa, e sesta maggiore colle sue permutazioni.

7. Tutte le settecento novantadue cinquine sono dissonanti; e risolvendosi fra di loro, o nelle quaterne non mai faranno cadenza: la cinquina peró di terza minore, quinta falsa, sesta minore, e sesta-maggiore, o settima minore colle sue permutazioni può far cadenza meno rigorosa nell' ambo di terza maggiore, o minore; o nel terno di terza maggiore, o minore, e quinta.

8. Tutti i tasti o sono prima di tono, o seconda minore; o seconda, o terza minore, o terza maggiore; o quarta, o quarta maggiore; o quinta, o sesta minore, o sesta maggiore; o settima minore, o settima maggio-

giore. Ma di queste proprietà pel nostro fine basta solo sapere quella di settima maggiore, di seconda, e di quinta; perchè solamente queste tre servono per fare cadenza finale.

9. La settima maggiore allorchè fa cadenza rigorosa, o sia finale, deve salir mezzo tono, e quando non la fa si può risolvere come si vuole. La quinta quando fa cadenza rigorosa deve calare tre toni e mezzo, o salire due toni e mezzo; e quando non la fa si può risolvere come si vuole: la seconda quando fa cadenza rigorosa deve calare un tono; e quando non la fa si può risolvere ad arbitrio.

10. La quarta del tono quando è combinata con altre note, che fanno cadenza, si deve risolvere nella terza; altrimenti può risolversi comunque.

11. La sesta del tono quando è combinata con altre, che fanno cadenza, si deve risolvere nella quinta: quando no, dove si vuole.

12. In qualunque ambo, o terno dissonante non si fa mai cadenza: molto meno nella quaterna, e nella cinquina.

CAPO XX., ED ULTIMO.

Altre conseguenze utili.

1. Quando la terza minore fa cadenza meno rigorosa, la nota inferiore deve salire mezzo tono, e la superiore mezzo, od uno. Per la medesima ragione la nota inferiore della sesta maggiore, permutazione della terza minore, deve salire mezzo tono, od uno, quando fa cadenza meno rigorosa; e la superiore deve salire mezzo tono: quando però non fanno cadenza si possono risolvere in qualunque maniera.

2. Quando la terza maggiore fa cadenza imperfetta, la nota inferiore deve calar due toni, od uno e mezzo; e la superiore deve salire mezzo tono. Per la stessa ragione la nota inferiore della sesta minore, permutazione della terza maggiore, quando fa cadenza imperfetta deve salire mezzo tono, e la superiore calare due, o uno e mezzo; quando non fanno cadenza si risolvono come si vuole.

3. Quando la quarta maggiore composta della quarta, e settima del tono fa cadenza imperfetta, la nota inferiore deve calare mezzo tono, od uno; e la superiore deve salire mezzo tono. Per la stessa ragione la nota inferiore della quinta falsa (sua permutazione)

quan-

quando fa cadenza imperfetta deve salir mezzo tono, e la superiore deve calare mezzo tono, od uno: quando non fanno cadenza possono risolversi ad arbitrio.

4. La quarta giusta quando fa cadenza imperfetta, la nota inferiore cala un tono, e la superiore cala un tono e mezzo, o due: o la inferiore sale mezzo tono, od uno, e la superiore cala tre toni e mezzo, o sale due e mezzo. Per la stessa ragione la nota inferiore della quinta (sua permutazione) quando fa cadenza imperfetta o cala tre toni e mezzo, o sale due e mezzo; e la superiore deve salire mezzo tono, od uno; o la inferiore cala un tono e mezzo, o due; e la superiore allora deve calare un tono. Quando non fanno cadenza si risolvono come più piace.

5. Quando la terza maggiore, e quinta fanno cadenza imperfetta, la nota inferiore resta irresoluta; la media deve salire mezzo tono; l'ultima pure deve salire mezzo tono, od uno: la terza minore, e sesta minore (sua seconda permutazione) quando fanno cadenza imperfetta, la nota inferiore deve salir mezzo tono; la media mezzo tono, od uno; e l'ultima resta irresoluta. La quarta, e sesta maggiore (sua terza permutazione) quando fanno cadenza imperfetta la nota inferiore deve salir mezzo tono, od uno: la media resta irresoluta: e la superiore deve sa-

salir mezzo tono: quando non fanno cadenza possono risolversi come si vuole.

6. La terza minore, quinta falsa; e sesta minore quando fanno cadenza imperfetta, la nota inferiore deve salire mezzo tono; la media deve calare un tono; e la superiore deve calare mezzo tono, od uno; e l'ultima resta irresoluta. Quando la terza minore, quarta, e sesta maggiore (sua seconda permutazione) fanno cadenza imperfetta, la nota inferiore deve calare un tono; la media mezzo tono, od uno; la superiore resta irresoluta; e l'ultima deve salire mezzo tono. Quando la seconda, quarta maggiore, e sesta maggiore (sua terza permutazione) fanno cadenza imperfetta, la nota inferiore deve calare mezzo tono, od uno; la media resta irresoluta; la superiore deve salire mezzo tono; e l'ultima deve calare un tono. Quando la terza maggiore, quinta, e settima minore (sua quarta permutazione) fanno cadenza imperfetta, la nota inferiore resta irresoluta; la media deve salire mezzo tono; la superiore deve calare un tono; e l'ultima mezzo, od uno. Quando poi non fanno cadenza si risolvono a pieno arbitrio.

7. Se la terza minore, quinta falsa, sesta minore, e sesta maggiore fanno cadenza imperfetta, la nota inferiore deve salir mezzo tono; la media deve calare un tono; la superiore mezzo, od uno; la penultima deve

ca-

calare tre toni e mezzo, e l'ultima calar mezzo tono. Allorchè la terza minore, quarta, quinta falsa, e sesta maggiore (seconda sua permutazione) fanno cadenza imperfetta, la nota inferiore deve calare un tono; la media mezzo, od uno; la superiore tre toni e mezzo; la penultima mezzo tono; e l'ultima deve salir mezzo tono. Quando la seconda, terza minore, quinta falsa, e sesta maggiore (sua terza permutazione) fanno cadenza imperfetta, la nota inferiore deve calare mezzo tono, od uno; la media tre e mezzo; la superiore mezzo; la penultima deve salir mezzo tono; e l' ultima calare un tono. Se la seconda minore, terza maggiore, quinta, e settima minore (sua quarta permutazione) fanno cadenza imperfetta, la nota inferiore deve calare tre toni e mezzo; la media mezzo, la superiore deve salire mezzo; la penultima deve calare un tono; e l'ultima mezzo, od uno. Quando la terza minore, quinta falsa, sesta maggiore, e settima maggiore (sua quinta permutazione) fanno cadenza imperfetta, la nota inferiore deve calare mezzo tono; la media deve salire mezzo tono; la superiore deve calare un tono; la penultima deve calar mezzo tono, od uno; e l'ultima deve calare tre toni e mezzo. Quando poi non fanno cadenza possono risolversi di qualunque maniera.

8. Quando la terza minore, quinta falsa,

sesta minore, e settima minore fanno cadenza imperfetta, la nota inferiore deve salir mezzo tono, la media deve calare un tono; la superiore mezzo; od uno: la penultima tre toni e mezzo, e l'ultima un tono. Se la terza minore, quarta, quinta, e sesta maggiore (sua seconda permutazione) fanno cadenza imperfetta, la nota inferiore deve calare un tono: la media mezzo, od uno; la superiore tre toni e mezzo; la penultima un tono; e l'ultima deve salir mezzo tono. Quando la seconda, terza maggiore, quarta maggiore, e sesta maggiore (sua terza permutazione) fanno cadenza imperfetta, la nota inferiore deve calare mezzo tono, od uno; la media tre e mezzo; la superiore uno; la penultima deve salir mezzo tono; e l'ultima deve calare un tono. Allorchè la seconda, terza maggiore, quinta, e settima minore (sua quarta permutazione) fanno cadenza imperfetta, la nota inferiore deve calare tre toni, e mezzo; la media un tono; la superiore deve salire mezzo tono; la penultima deve calare un tono; e l'ultima mezzo tono, od uno. Quando la seconda, quarta, sesta minore, e settima minore (sua quinta permutazione) fanno cadenza imperfetta; la nota inferiore deve calare un tono; la media deve salir mezzo tono; la superiore deve calare un tono; la penultima mezzo tono, od uno; e l'ultima tre toni e mezco. Quando

non

non fanno cadenza si risolvono come si vuole.

Ed ecco in ristretto le principali risoluzioni già spiegate. Quando si fa cadenza la settima maggiore, la seconda, e la quinta del tono devono risolvere nella prima; la quarta nella terza; e la sesta nella quinta. Quando poi non si fa cadenza si risolvono ad arbitrio. Co' numeri sarebbe

12, 3, 8 in 1.

6 in 4, o 5.

9, o 10 in 8.

Si avverta, che gli ambi, li terni; le quaterne, e le cinquine, che nell'appendice che siegue, si troveranno segnate co'numeri, sono quelli, e quelle, che possono far cadenza perfetta, o imperfetta; laonde il compositore può regolarsi, se vuole far riposo trovandosi in uno di questi, e non trovandosi deve tirare innanzi, fintanto che li trovi, ed allora potrà far cadenza. Avvertasi ancora, che ho tralasciato di cavar molte altre conseguenze, che naturalmente nascono da' principj già stabiliti, sì per non rendere voluminosa questa operetta, sì ancora per dar luogo allo studioso di cavarle da sè, e così facendo si accorgerà, che è bellissima

la

la risoluzione del 2 , e 12 in 1 , e 13 : del 2 , 6 , e 12 in 1 , 5 , e 13 , del 2 , 6 , 9 , e 12 in 1 , 5 , 8 , e 13 . &c. Si accorgerà pure , che il dizionario musicale lo conduce insensibilmente a parlare questo linguaggio universale . Pare ormai , che possa conchiudersi , che la Musica presente stia fondata ne'gradi già stabiliti dell' altezza della voce umana ne'gradi parimenti stabiliti della sua durazione , e ne' riposi già fissati della medesima , e che il Contrappunto contempla attentamente queste tre proprietà della voce, e forma le regole , che tendono ad illustrare la mente del compositore in ordine a questi tre oggetti .

DI-

DIZIONARIO DI MUSICA.

APPENDICE

Dove vi sono mille cinquecento sessanta tre parole musicali, che sono tutte quelle, che si possono formare dai dodici tasti fa, fo, sol &c. combinati due a due; tre a tre; quattro a quattro; cinque a cinque.

ARTICOLO I.

Degli Ambi, che sono sessantasei.

Fa fo.	Fa, sol.	Fa, sa. 12, 3,	Fa, la. 8, 12.
Fa, lo. 3, 8.	Fa, si. 12, 6. o 6, 12.	Fa, do. 8, 3.	Fa, da. 12, 8.
Fa, re. 3, 12.	Fa, ra.	Fa, mi.	Fo, sol.
Fo, sa.	Fo, la. 12, 3.	Fo, lo. 8, 12.	Fo, si. 3, 8.

Fo,

Fo, do. 12, 6. o 6, 12.	Fo, da. 8, 3.	Fo, re. 12, 8.	Fo, ra. 3, 12.
Fo, mi.	Sol, sa.	Sol, la.	Sol, lo. 12, 3.
Sol, si. 8, 12.	Sol, do. 3, 8.	Sol, da. 12, 6. o 6, 12.	Sol, re. 8, 3.
Sol, ra. 12, 8.	La, ra. 12, 6 o 6, 12.	Do, re.	Sol, mi. 3, 12.
La, mi. 8, 3.	Do, ra. 12, 3.	Sa, la,	Lo, si.
Do, mi. 8, 12.	Sa, si. 12, 3.	Lo, do.	Da, re.
Sa, do. 8, 12.	Lo, da. 12, 3.	Da, ra.	Sa, da. 3, 8.
Lo, re. 8, 12.	Da, mi. 12, 3.	Sa, re. 12, 6. o 6, 12.	Lo, ra. 3, 8.

Re,

Re, ra.	Sa, ra. 8, 3.	Lo, mi. 12, 6. o 6, 12.	Re, mi.
Sa, mi. 12, 8.	Si, do.	Ra, mi.	La, lo.
Si, da.	La, si.	Si, re. 12, 3.	La, do. 12, 3.
Si, ra. 8, 12.	La, da. 8, 12.	Si, mi. 3, 8.	La, re. 3, 8.
Do, da.	Sa, lo.		

AR-

ARTICOLO II.

Dei Terni, che sono dugento venti.

Fa, so, sol.	Fa, sol, lo.	Fa, sa, re. 9, 12, 6. o 12, 3, 9.
Fa, so, sa.	Fa, sol, si. 6, 8, 12.	Fa, sa, ra.
Fa, so, la.	Fa, sol, do.	Fa, sa, mi.
Fa, so, lo.	Fa, sol, da.	Fa, la, lo.
Fa, so, si.	Fa, sol, re.	Fa, la, si. 6, 10, 12.
Fa, so, do.	Fa, sol, ra.	Fa, la, do. 8, 12, 3.
Fa, so, da.	Fa, sol, mi.	Fa, la, da.
Fa, so, re.	Fa, sa, la.	Fa, la, re.
Fa, so, ra.	Fa, sa, lo.	Fa, la, ra. 8, 12, 6.
Fa, so, mi.	Fa, sa, si. 12, 3, 6. o 9, 12, 3.	Fa, la, mi.

Fa,

Fa , sol , sa .	Fa , sa , do .	Fa , lo , si .
Fa , sol , la .	Fa , sa , da .	Fa , lo , do .
	12 , 3 , 8.	
Fa , lo , da .	Fo , sol , da .	Fo , lo , mi .
		8 , 12 , 6 .
Fa , lo , re .	Fo , sol , re .	Fo , si , do .
Fa , lo , ra .	Fo , sol , ra .	Fo , si , da .
Fa , lo , mi .	Fo , sol , mi .	Fo , si , re .
Fa , si , do .	Fo , sa , la .	Fo , si , ra .
		3 , 8 , 12 .
Fa , si , da .	Fo , sa , lo .	Fo , si , mi .
Fa , si , re .	Fo , sa , si .	Fo , do , da .
Fa , si , ra .	Fo , sa , do .	Fo , do , re .
	6 , 8 , 12.	
Fa , si , mi .	Fo , sa , da .	Fo , do , ra .
Fa , do , da .	Fo , sa , re .	Fo , do , mi,
Fa , do , re .	Fo , sa , ra .	Fo , da , re.
Fa , do , ra .	Fo , sa , mi .	Fo , da , ra.
Fa , do , mi .	Fo , la , lo ,	Fo , da , mi.
Fa , da , re .	Fo , la , si .	Fo , re , ra.
Fa , da , ra .	Fo , la , do .	Fo , re , mi.
	12 , 3 , 6 .	
	o	
	6 , 9 , 12 .	
Fa , da , mi .	Fo , la , da .	Fo , ra , mi.
Fa , re , ra .	Fo , la , re .	Sol , sa , la.
	12 , 3 , 8 .	

Fa

Fa, re, mi.	Fo, la, ra.	Sol, sa, lo.
	3, 6, 12.	
	o	
	12, 3, 9.	
	o	
	9, 12, 6.	
Fa, ra, mi.	Fo, la, mi.	Sol, sa, si.
Fo, sol, sa.	Fo, lo, si.	Sol, sa, do.
Fo, sol, la.	Fo, lo, do.	Sol, sa, da.
	6, 10, 12.	
Fo, sol, lo.	Fo, lo, da.	Sol, sa, re.
	8, 12, 3.	
Fo, sol, si.	Fo, lo, re.	Sol, sa, ra.
Fo, sol, do.	Fo, lo, ra.	Sol, sa, mi.
Sol, la, lo.	Sol, la, si.	Sol, la, do.
Sol, la, da.	Sol, la, re.	Sol, la, ra.
6, 8, 12.		
Sol, la, mi.	Sol, lo, si.	Sol, lo, do.
Sol, lo, da.	Sol, lo, re.	Sol, lo, ra.
12, 3, 6.		
o		
6, 9, 12.		
Sol, lo, mi.	Sol, si, do.	Sol, si; da.
3, 6, 12.		6, 10, 12.
o		
12, 3, 9.		
o		
9, 12, 6.		

Sol,

Sol, si, re. Sol, si, ra. Sol, si, mi.
8, 12, 3.

Sol, do, da. Sol, do, re. Sol, do, ra.
Sol, do, mi. Sol, da, re. Sol, da, ra.
3, 8, 12.

Sol, da, mi. Sol, re, ra. Sol, re, mi.
Sol, ra, mi. Sa, la, lo. Sa, la, si.
Sa, la, do. Sa, la, da. Sa, la, re.
Sa, la, ra. Sa, la, mi. Sa, lo, si.
Sa, lo, do. Sa, lo, da. Sa, lo, re.
6, 8, 12.

Sa, lo, ra. Sa, lo, mi. Sa, si, do.
Sa, si, da. Sa, si, re. Sa, si, ra.
12, 3, 6.
o
6, 9, 12.

Sa, si, mi. Sa, do, da. Sa, do, re.
12, 3, 8. 6, 10, 12.

Sa, do, ra. Sa, do, mi. Sa, da, re.
8, 12, 3.

Sa, da, ra. Sa, da, mi. Sa, re, ra.
Sa, re, mi. Sa, ra, mi. La, lo, si.
12, 6, 8.

La, lo, do. La, lo, da. La, lo, re.
La, lo, ra. La, lo, mi. La, si, do.

La, si, da . La, si, re . La, si, ra .
6, 8, 12 .

La, si, mi . La, do, da . La, do, re .
La, do, ra . La, do, mi . La, da, re .
12, 3, 6,
o
6, 9, 12 .

La, da, ra . La, da, mi . La, re, ra .
6, 10, 12 . 8, 12, 3 .

La, re, mi . La, ra, mi . Lo, si, do .
Lo, si, da . Lo, si, re . Lo, si, ra .
Lo, si, mi . Lo, do, da . Lo, do, re .
Lo, do, ra . Lo, do, mi . Lo, da, re .
6, 8, 12 .

Lo, da, ra . Lo, da, mi . Lo, re, ra .
12, 3, 6 .
o
6, 9, 12 .

Lo, re, mi . Lo, ra, mi . Si, do, da .
6, 10, 12 .

Si, do, re . Si, do, ra . Si, do, mi .
Si, da, re . Si, da, ra . Si, da, mi .
Si, re, ra . Si, re, mi . Si, ra, mi .
Do, da, re . Do, da, ra . Do, da, mi .
Da, re, ra . Do, re, mi . Do, ra, mi .

Da;

Da, re, ra. Da, re, mi. Da, ra, mi.
Re, ra, mi.

ARTICOLO III.

Delle Quaterne, che sono quattrocento novantacinque.

Fa, fo, sol, sa. Fa, fo, sol, la.
Fa, fo, sol, lo. Fa, fo, sol, si.
Fa, fo, sol, do. Fa, fo, sol, da.
Fa, fo, sol, re. Fa, fo, sol, ra.
Fa, fo, sol, mi. Fa, fo, sa, la.
Fa, fo, sa, lo. Fa, fo, sa, si.
Fa, fo, sa, do. Fa, fo, sa, da.
Fa, fo, sa, re. Fa, fo, sa, ra.
Fa, fo, sa, mi. Fa, fo, la, lo.
Fa, fo, la, si. Fa, fo, la, do.
Fa, fo, la, da. Fa, fo, la, re.
Ea, fo, la, ra. Fa, fo, la, mi.
Fa, fo, lo, si. Fa, fo, lo, do.
Fa, fo, lo, da. Fa, fo, lo, re.
Fa, fo, lo, ra. Fa, fo, lo, mi.
Fa, fo, si, do. Fa, fo, si, da.
Fa, fo, si, re. Fa, fo, si, ra.
Fa, fo, si, mi. Fa, fo, do, da.
Fa, fo, do, re. Fa, fo, do, ra.
Fa, fo, do, mi. Fa, fo, da, re.
Fa, fo, da, ra. Fa, fo, da, mi.
Fa, fo, re, ra. Fa, fo, re, mi.

Fa, fo, ra, mi.
Fa, sol, sa, lo.
Fa, sol, sa, do.
Fa, sol, sa, re.
Fa, sol, sa, mi.
Fa, sol, la, si.
Fa, sol la da.
Fa, sol, la, ra.
Fa, sol, lo, si.
Fa, sol, lo, da.
Fa, sol, sa, la.
Fa, sol, sa, si.
Fa, sol, sa, da.
Fa, sol, sa, ra.
Fa, sol, la, lo.
Fa, sol, la, do.
Fa, sol, la, re.
Fa, sol, la, mi.
Fa, sol, lo, do.
Fa, sol, lo, re.
10, 12, 3, 6.

Fa, sol, lo, ra.
Fa, sol, si, do.
Fa, sol, si, re.
Fa, sol, lo, mi.
Fa, sol, si, da.
Fa, sol, si, ra.
6, 8, 12, 3.

Fa, sol, si, mi.
Fa, sol, do, re.
Fa, sol, do, mi.
Fa, sol, da, ra.
Fa, sol, re, ra.
Fa, sol, ra, mi.
Fa, sa, la, si.
Fa, sa, la, da.
Fa, sa, la, ra.
Fa, sa, lo, si.
Fa, sa, lo, da.
Fa, sol, do, da.
Fa, sol, do, ra.
Fa, sol, da, re.
Fa, sol, da, mi.
Fa, sol, re, mi.
Fa, sa, la, lo.
Fa, sa, la, do.
Fa, sa, la, re.
Fa, sa, la, mi.
Fa, sa, lo, do.
Fa, sa, lo, re.
3, 6, 8, 12.

Fa,

Fa, sa, lo, ra.
Fa, sa, si, do.

Fa, sa, lo, mi.
Fa, sa, si, da.
12, 3, 6, 8.

Fa, sa, si, re.
12, 3, 6, 9,
o
3, 6, 9, 12,
o
6, 9, 12, 3,
o
9, 12, 3, 6.

Fa, sa, si, ra.
12, 3, 6, 10.

Fa, sa, si, mi.
Fa, sa, do, re.
Fa, sa, do, mi.
Fa, sa, da, ra.
Fa, sa, re, ra.
Fa, sa, ra, mi.
Fa, la, lo, do.
Fa, la, lo, re.
Fa, la, lo, mi.
Fa, la, si, da.

Fa, sa, do, da.
Fa, sa, do, ra.
Fa, sa, da, re.
Fa, sa, da, mi.
Fa, sa, re, mi.
Fa, la, lo, si.
Fa, la, do, da.
Fa, la, lo, ra.
Fa, la, si, do.
Fa, la, si, re.
6, 10, 12, 3.

Fa, la, si, ra.
Fa, la, do, da.
Fa, la, do, ra.
8, 12, 3, 6.

Fa, la, si, mi.
Fa, la, do, re.
Fa, la, do, mi.

Fa,

Fa, la, da, re. Fa, la, da, mi. Fa, la, re, mi. Fa, lo, si, do. Fa, lo, si, re. Fa, lo, si, mi. Fa, lo, do, re. Fa, lo, do, mi. Fa, lo, da, ra. Fa, lo, re, ra. Fa, lo, ra, mi. Fa, si, do, re. Fa, si, do, mi. Fa, si, da, ra. Fa, si, re, ra. Fa, si, ra, mi. Fa, do, da, ra. Fa, do, re, ra. Fa, do, ra, mi. Fa, da, re, mi. Fa, re, ra, mi. Fo, sol, sa, lo. Fo, sol, sa, do. Fo, sol, sa, re. Fo, sol, sa, mi. Fo, sol, la, si. Fo, sol, la, da. Fo, sol, la, ra. Fo, sol, lo, si. Fo, sol, lo, da.

Fa, la, da, ra. Fa, la, re, ra. Fa, la, ra, mi. Fa, lo, si, da. Fa, lo, si, ra. Fa, lo, do, da. Fa, lo, do, ra. Fa, lo, da, re. Fa, lo, da, mi. Fa, lo, re, mi. Fa, si, do, da. Fa, si, do, ra. Fa, si, da, re. Fa, si, da, mi. Fa, si, re, mi. Fa, do, da, re. Fa, do, da, mi. Fa, do, re, mi. Fa, da, re, ra. Fa, da, ra, mi. Fo, sol, sa, la. Fo, sol, sa, si. Fo, sol, sa, da. Fo, sol, sa, ra. Fo, sol, la, lo. Fo, sol, la, do. Fo, sol, la, re. Fo, sol, la, mi. Fo, sol, lo, do. Fo, sol, lo, re.

Fo;

Fo, sol, lo, ra.
Fo, sol, si, do.
Fo, sol, si, re.
Fo, sol, si, mi.
Fo, sol; do, re.
Fo, sol, do, mi.
Fo, sol, da, ra.
Fo, sol, re, ra.
Fo, sol, ra, mi.
Fo; sa, la, si.
Fo, sa, la; da.
Fo, sa, la, ra.
Fo, sa, lo, si.
Fo, sa; lo, da.
Fo, sa, lo, ra.
Fo, sa, si, do.
Fo, sa, si, re.
10, 12, 3, 6.

Fo, sol, lo, mi.
Fo, sol, si, da.
Fo, sol, si, ra.
Fo, sol, do, da.
Fo, sol, do, ra.
Fo, sol, da, re.
Fo, sol, da, mi.
Fo, sol, re, mi.
Fo, sa, la, lo.
Fo, sa, la, do.
Fo, sa, la, re.
Fo, sa, la, mi.
Fo, sa, lo, do.
Fo, sa, lo, re.
Fo, sa, lo, mi.
Fo, sa, si, da.
Fo, sa, si, ra.

Fo, sa, si, mi.
Fo, sa, do, re.

Fo, sa, do, da.
Fo, sa, do, ra.
6, 8, 12, 3.

Fo, sa, do, mi.
Fo, sa, da, ra.
Fo, sa, re, ra.
Fo, sa, ra, mi.
Fo, la, lo, do.
Fo, la, lo, re.
Fo, la, lo, mi.

Fo, sa, da, re.
Fo, sa, da, mi.
Fo, sa, re, mi.
Fo, la, lo, si.
Fo, la, lo, da.
Fo, la, lo, ra.
Fo, la, si, do.

Fo,

Fo, la, si, da.
Fo, la, si, ra.
3, 6, 8, 12.

Fo, la, si, re.
Fo, la, si, mi.

Fo, la, do, da.

Fo, la, do, re.
12, 3, 6, 8.

Fo, la, do, ra.
12, 3, 6, 9,
o
3, 6, 9, 12,
o
6, 9; 12, 3,
o
9, 12, 3, 6.

Fo, la, do, mi.
12, 3, 6, 10.

Fo, la, da, re.
Fo, la, da, mi.
Fo, la, re, mi.
Fo, lo, si, do.
Fo, lo, si, re.
Fo, lo, si, mi.
Fo, lo, do, re.

Fo, la, da, ra.
Fo, la, re, ra.
Fo, la, ra, mi.
Fo, lo, si, da.
Fo, lo, si, ra.
Fo, lo, do, da.
Fo, lo, do, ra.
6, 10, 12, 3.

Fo, lo, do, mi.
Fo, lo, da, ra.

Fo, lo, da, re.
Fo, lo, da, mi.
8, 12, 3, 6.

Fo, lo, re, ra.

Fo, lo, re, mi.

Fo,

Fo, lo, ra, mi. Fo, si, do, da.
Fo, si, do, re. Fo, si, do, ra.
Fo, si, do, mi. Fo, si, da, re.
Fo, si, da, ra. Fo, si, da, mi.
Fo, si, re, ra. Fo, si, re, mi.
Fo, si, ra, mi. Fo, do, da, re.
Fo, do, da, ra. Fo, do, da, mi.
Fo, do, re, ra. Fo, do, re, mi.
Fo, do, ra, mi. Fo, da, re, ra.
Fo, da, re, mi. Fo, da, ra, mi.
Fo, re, ra, mi. Sol, sa, la, lo.
Sol, sa, la, si. Sol, sa, la, do.
Sol, sa, la, da. Sol, sa, la, re.
Sol, sa, la, ra. Sol, sa, la, mi.
Sol, sa, lo, si. Sol, sa, lo, do.
Sol, sa, lo, da. Sol, sa, lo, re.
Sol, sa, lo, ra. Sol, sa, lo, mi.
Sol, sa, si, do. Sol, sa, si, da.
Sol, sa, si, re. Sol, sa, si. ra.
Sol, sa, si, mi. Sol, sa, do, da.
Sol, sa, do, re. Sol, sa, do, ra.
Sol, sa, do, mi. Sol, sa, da, re.
Sol, sa, da, ra. Sol, sa, da, mi.
Sol, sa, re, ra. Sol, sa, re, mi.
Sol, sa, ra, mi. Sol, la, lo, si.
Sol, la, lo, do. Sol, la, lo, da.
Sol, la, lo, re. Sol, la, lo, ra.
Sol, la, lo, mi. Sol, la, si, do.
Sol, la, si, da. Sol, la, si, re.

8, 10, 12, 3.

Sol, la, si, ra.
Sol, la, do, da.
Sol, la, do, ra.
10, 12, 3, 6.

Sol, la, si, mi.
Sol, la, do, re.
Sol, la, do, mi.

Sol, la, da, re.
Sol, la, da, mi.
6, 8, 12, 3.

Sol, la, da, ra.
Sol, la, re, ra.

Sol, la, re, mi.
Sol, lo, si, do.
Sol, lo, si, re.
Sol, lo, si, mi.
Sol, lo, do, re.
Sol, lo, do, mi.
3, 6, 8, 12.

Sol, la, ra, mi.
Sol, lo, si, da.
Sol, lo, si, ra.
Sol, lo, do, da.
Sol, lo, do, ra.
Sol, lo, da, re.

Sol, lo, da, ra.
12, 3, 6, 8.

Sol, lo, da, mi.
12, 3, 6, 9.
o
3, 6, 9, 12.
o
6, 9, 12, 3.
o
9, 12, 3, 6.

Sol, lo, re, ra.
Sol, lo, ra, mi.
Sol, si, do, re.
Sol, si, do, mi.
Sol, si, da, ra.

Sol, ro, re, mi.
Sol, si, do, da.
Sol, si, do, ra.
Sol, si, da, re.
Sol, si, da, mi.
6, 10, 12, 3.

Sol,

Sol, si, re, ra.
Sol, si, re, mi.
Sol, si, ra, mi.
Sol, do, da, re.
Sol, do, da, ra.
Sol, do, da, mi.
Sol, do, re, ra.
Sol, do, re, mi.
Sol, do, ra, mi.
Sol, da, re, ra.
Sol, da, re, mi.
Sol, da, ra, mi.
Sol, re, ra, mi.
Sa, la, lo, si.
Sa, la, lo, do.
Sa, la, do, da.
Sa, la, lo, re.
Sa, la, lo, ra.
Sa, la, lo, mi.
Sa, la, si, do.
Sa, la, si, da.
Sa, la, si, re.
Sa, la, si, ra.
Sa, la, si, mi.
Sa, la, do, da.
Sa, la, do, re.
Sa, la, do, ra.
Sa, la, do, mi.
Sa, la, da, re.
Sa, la, da, ra.
Sa, la, da, mi.
Sa, la, re, ra.
Sa, la, re, mi.
Sa, la, ra, mi.
Sa, lo, si, do.
Sa, lo, si, da.
Sa, lo, si, re.
Sa, lo, si, ra.
Sa, lo, si, mi.
Sa, lo, do, da.
Sa, lo, do, re.
Sa, lo, do, ra.
Sa, lo, do, mi.
Sa, lo, da, re.
Sa, lo, da, ra.
Sa, lo, da, mi.

10, 12, 3, 6.

Sa, lo, re, ra.
Sa, lo, re, mi.
Sa, lo, ra, mi.
Sa, si, do, da.
Sa, si, do, re.
Sa, si, do, ra.
Sa, si, do, mi.
Sa, si, da, re.
Sa, si, da, ra.
Sa, si, da, mi.

Sa, si, re, ra.
Sa, si, ra, mi.
Sa, do, da, ra.
Sa, do, re, ra.
Sa, do, ra, mi.
Sa, da, re, mi.
Sa, re, ra, mi.
La, lo, si, da.
La, lo, si, ra.
La, lo, do, da.
La, lo, do, ra.
La, lo, da, re.
La, lo, da, mi.
La, lo, re, mi.
La, si, do, da.
La, si, do, ra.
La, si, da, re.
La, si, da, mi.
La, si, re, mi.
La, do, da, re.
La, do, da, mi.
La, do, re, mi.
La, da, re, ra.
La, da, ra, mi.
La, si, do, da.
Lo, si, do, ra.
Lo, si, da, re.
Lo, si, da, mi.

Sa, si, re, mi.
12, 3, 6, 8.
Sa, do, da, re.
Sa, do, da, mi.
Sa, do, re, mi.
Sa, da, re, ra.
Sa, da, ra, mi.
La, lo, si, do.
La, lo, si, re.
La, lo, si, mi.
Lo, lo, do, re.
La, lo, do, mi.
La, lo, da, ra.
La, lo, re, ra.
La, lo, ra, mi.
La, si, do, re.
La, si, do, mi.
La, si, da, ra.
La, si, re, ra.
La, si, ra, mi.
La, do, da, ra.
Lo, do, re, ra.
La, do, ra, mi.
La, da, re, mi.
La, re, ra, mi.
Lo, si, do, re.
Lo, si, do, mi.
Lo, si, da, ra.
Lo, si, re, ra.

La

Lo, si, re, mi.
Lo, do, da, re.
Lo, do, da, mi.
Lo, do, re, mi.
Lo, da, re, ra.
Lo, da, ra, mi.
Si, do, da, re.
Si, do, da, mi.
Si, do, re, mi.
Si, da, re, ra.
Si, da, ra, mi.
Do, da, re, ra.
Do, da, ra, mi.
Da, re, ra, mi.

Lo, si, ra, mi.
Lo, do, da, ra.
Lo, do, re, ra.
Lò, do, ra, mi.
Lo, da, re, mi.
Lo, re, ra, mi.
Si, do, da, ra.
Si, do, re, ra.
Si, do, ra, mi.
Si, da, re, mi.
Si, re, ra, mi.
Do, da, re, mi.
Do, re, ra, mi.

ARTICOLO IV.

Settecento novantadue Cinquine.

Fa, fo, sol, sa, la.
Fa, fo, sol, sa, si.
Fa, fo, sol, sa, da.
Fa, fo, sol, sa, ra.
Fa, fo, sol, la, lo.
Fa, fo, sol, la, do.
Fa, fo, sol, la, re.
Fa, fo, sol, la, mi.
Fa, fo, sol, lo, do.
Fa, fo, sol, lo, re.
Fa, fo, sol, lo, mi.
Fa, fo, sol, si, da.
Fa, fo, sol, si, ra.
Fa, fo, sol, do, da.
Fa, fo, sol, do, ra.
Fa, fo, sol, da, re.
Fa, fo, sol, da, mi.
Fa, fo, sol, re, mi.
Fa, fo, sa, la, lo.
Fa, fo, sa, la, do.
Fa, fo, sa, la, re.
Fa, fo, sa, la, mi.
Fa, fo, sa, lo, do.
Fa, fo, sa, lo, re.
Fa, fo, sa, lo, mi.
Fa, fo, sa, si, da.
Fa, fo, sol, sa, lo.
Fa, fo, sol, sa, do.
Fa, fo, sol, sa, re.
Fa, fo, sol, sa, mi.
Fa, fo, sol, la, si.
Fa, fo, sol, la, da.
Fa, fo, sol, la, ra.
Fa, fo, sol, lo, si.
Fa, fo, sol, lo, da.
Fa, fo, sol, lo, ra.
Fa, fo, sol, si, do.
Fa, fo, sol, si, re.
Fa, fo, sol, si, mi.
Fa, fo, sol, do, re.
Fa, fo, sol, do, mi.
Fa, fo, sol, da, ra.
Fa, fo, sol, re, ra.
Fa, fo, sol, ra, mi.
Fa, fo, sa, la, si.
Fa, fo, sa, la, da.
Fa, fo, sa, la, ra.
Fa, fo, sa, lo, si.
Fa, fo, sa, lo, da.
Fa, fo, sa, lo, ra.
Fa, fo, sa, si, do.
Fa, fo, sa, si, re.

Fa,

Fa, fo, sa, si, ra. Fa, fo, sa, si, mi.
Fa, fo, sa, do, da. Fa, fo, sa, do, re.
Fa, fo, sa, do, ra. Fa, fo, sa, do, mi.
Fa, fo, sa, da, re. Fa, fo, sa, da, ra.
Fa, fo, sa, da, mi. Fa, fo, sa, re, ra.
Fa, fo, sa, re, mi. Fa, fo, sa, ra, mi.
Fa, fo, la, lo, si. Fa, fo, la, lo, do.
Fa, fo, la, lo, da. Fa, fo, la, lo, re.
Fa, fo, la, lo, ra. Fa, fo, la, lo, mi.
Fa, fo, la, si, do. Fa, fo, la, si, da.
Fa, fo, la, si, re. Fa, fo, la, si, ra.
Fa, fo, la, si, mi. Fa, fo, la, do, da.
Fa, fo, la, do, re. Fa, fo, la, do, ra.
8, 9, 12, 3, 6.

Fa, fo, la, do, mi. Fa, fo, la, da, re.
Fa, fo, la, da, ra. Fa, fo, la, da, mi.
Fa, fo, la, re, ra. Fa, fo, la, re, mi.
Fa, fo, la, ra, mi. Fa, fo, lo, si, do.
Fa, fo, lo, si, da. Fa, fo, lo, si, re.
Fa, fo, lo, si, ra. Fa, fo, lo, si, mi.
Fa, fo, lo, do, da. Fa, fo, lo, do, re.
Fa, fo, lo, do, ra. Fa, fo, lo, do, mi.
Fa, fo, lo, da, re. Fa, fo, lo, da, ra.
Fa, fo, lo, da, mi. Fa, fo, lo, re, ra.
Fa, fo, lo, re, mi. Fa, fo, lo, ra, mi.
Fa, fo, si, do, da. Fa, fo, si, do, re.
Fa, fo, si, do, ra. Fa, fo, si, do, mi.
Fa, fo, si, da, re. Fa, fo, si, da, ra.
Fa, fo, si, da, mi. Fa, fo, si, re, ra.

Fa,

Fa, fo, si, re, mi. Fa, fo, si, ra, mi.
Fa, fo, do, da, re. Fa, fo, do. da, ra.
Fa, fo, do, da, mi. Fa, fo, do, re, ra.
Fa, fo, do, re, mi. Fa, fo, do, ra, mi.
Fa, fo, da, re, ra. Fa, fo, da, re, mi.
Fa, fo, da, ra, mi. Fa, fo, re, ra, mi.
Fa, sol, sa, la, lo. Fa, sol, sa, la, si.
Fa, sol, sa, la, do. Fa, sol, sa, la, da.
Fa, sol, sa, la, re. Fa, sol, sa, la, ra.
Fa, sol, sa, la, mi. Fa, sol, sa, lo, si.
Fa, sol, sa, lo, do. Fa, sol, sa, lo, da.
Fa, sol, sa, lo, re. Fa, sol, sa, lo, ra.
Fa, sol, sa, lo, mi. Fa, sol, sa, si, do.
Fa, sol, sa, si, da. Fa, sol, sa, si, re.

6, 8, 9, 12, 3.

Fa, sol, sa, si, ra. Fa, sol, sa, si, mi.
Fa, sol, sa, do, da. Fa, sol, sa, do, re.
Fa, sol, sa, do, ra. Fa, sol, sa, do, mi.
Fa, sol, sa, da, re. Fa, sol, sa, da, ra.
Fa, sol, sa, da, mi. Fa, sol, sa, re, ra.
Fa, sol, sa, re, mi. Fa, sol, sa, ra, mi.
Fa, sol, la, lo, si. Fa, sol, la, lo, do.
Fa, sol, la, lo, da. Fa, sol, la, lo, re.
Fa, sol, la, lo, ra. Fa, sol, la, lo; mi.
Fa, sol, la, si, do. Fa; sol, la, si, da.
Fa; sol, la, si, re. Fa; sol, la, si; ra.

6, 8, 10, 12, 3.

Fa, sol, la, si, mi. Fa, sol; la, do, da.

Fa ;

Fa, sol, la, do, re.	Fa, sol, la, do, ra.
	8, 10, 12, 3, 6.
Fa, sol, la; do, mi.	Fa, sol, la, da, re.
Fa, sol, la; da, ra.	Fa, sol, la, da, mi.
Fa, sol, la, re, ra.	Fa, sol, la, re, mi.
Fa, sol, la, ra, mi.	Fa, sol, lo, si, do.
Fa, sol, lo, si, da.	Fa, sol, lo, si, re.
Fa, sol, lo, si, ra.	Fa, sol, lo, si, mi.
Fa, sol, lo, do, da.	Fa, sol, lo, do, re.
Fa, sol, lo, do, ra.	Fa, sol, lo, do, mi.
Fa, sol, lo, da, re.	Fa, sol, lo, da, ra.
	10, 12, 3, 6, 8.
Fa, sol, lo, da, mi.	Fa, sol, lo, re, ra.
Fa, sol, lo, re, mi.	Fa, sol, lo, ra, mi.
Fa, sol, si, do, da.	Fa, sol, si, do, re.
Fa, sol, si, do, ra,	Fa, sol, si, do, mi.
Fa, sol, si, da, re.	Fa, sol, si, da, ra.
Fa, sol, si, da, mi.	Fa, sol, si, re, ra.
Fa, sol, si, re, mi.	Fa, sol, si, ra, mi.
Fa, sol, do, da, re.	Fa, sol, do, da, ra.
Fa, sol, do, da, mi.	Fa, sol, do, re, ra.
Fa, sol, do, re, mi.	Fa, sol, do, ra, mi.
Fa, sol, da, re, ra.	Fa, sol, da, re, mi.
Fa, sol, da, ra, mi.	Fa, sol, re, ra, mi.
Fa, sa, la, lo, si.	Fa, sa, la, lo, do.
Fa, sa, la, lo, da.	Fa, sa, la, lo, re.
Fa, sa, la, lo, ra.	Fa, sa, la, lo, mi.
Fa, sa, la, si, do.	Fa, sa, la, si, da.

Fa , sa , la , si , re . Fa , sa , la , si , ra .
Fa , sa , la , si , mi . Fa , sa , la , do , da .
Fa , sa , la , do , re . Fa , sa , la , do , ra .
Fa , sa , la , do , mi . Fa , sa , la , da , re .
Fa , sa , la , da , ra . Fa , sa , la , da , mi .
Fa , sa , la , re , ra . Fa , sa , la , re , mi .
Fa , sa , la , ra , mi . Fa , sa , lo , si , do ,
Fa , sa , lo , si , da . Fa , sa , lo , si , re .
3 , 6 , 8 , 9 , 12.

Fa , sa , lo ; si , ra , Fa , sa , lo , si , mi.
Fa , sa , lo , da , mi . Fa , sa , lo , do , re .
3 , 6 , 8 , 10 , 12.

Fa , sa , lo , do , ra . Fa , sa , lo , do , mi .
Fa , sa , lo , da , re . Fa , sa , lo , da , ra .
Fa , sa , lo , da , mi . Fa , sa , lo , re , ra .
Fa , sa , lo , re , mi . Fa , sa , lo , ra , mi .
Fa , sa , si , do , da . Fa , sa , si , do , re .
Fa , sa , si , do , ra . Fa , sa , si , do , mi .
Fa , la , lo , do , da . Fa , la , do , da , mi .
Fa , sa , si , da , re . Fa , la , lo , do , re .
12 , 3 , 6 , 8 , 9 .

Fa , la , do , re , ra . Fa , sa , si , da , ra .
12 , 3 , 6 , 8 , 10 .

Fa , la , lo , do , ra . Fa , la , do , re , mi .
Fa , sa , si , da , mi . Fa , la , lo , do , mi .
Fa , la , do , ra , mi . Fa , sa , si , re , ra .

Fa

Fa, la, lo, da, re. Fa, la, da, re, ra.
Fa, sa, si, re, mi. Fa, la, lo, da, ra.
9, 12, 3, 6, 8.

Fa, la, da, re, mi. Fa, sa, si, ra, mi.
Fa, la, lo, da, mi. Fa, la, da, ra, mi.
Fa, sa, do, da, re. Fa, la, lo, re, ra.
Fa, la, re, ra, mi. Fa, sa, do, da, ra.
Fa, la, lo, re, mi. Fa, lo, si, do, da.
Fa, sa, do, da, mi. Fa, la, lo, ra, mi.
Fa, lo, si, do, re. Fa, sa, do, re, ra.
Fa, la, si, do, da. Fa, lo, si, do, ra.
Fa, sa, do, re, mi. Fa, la, si, do, re.
Fa, lo, si, do, mi. Fa, sa, do, ra, mi.
Fa, la, si, do, ra. Fa, lo, si, da, re.
Fa, sa, da, re, ta. Fa, la, si, do, mì.
Fa, lo, si, da, ra. Fa, sa, da, re, mi.
Fa, la, si, da, re. Fa, lo, si, da, mi.
Fa, sa, da, ra, mi. Fa, la, si, da, ra.
Fa, lo, si, re, ra. Fa, sa, re, ra, mi.
Fa, la, si, da, mi. Fa, lo, si, re, mi.
Fa, la, lo, si, do. Fa, la, si, re, ra.
Fa, lo, si, ra, mi. Fa, la, lo, si, da.
Fa, la, si, re, mi. Fa ; lo, do, da, re.
Fa, la, lo, si, re. Fa, la, si, ra, mi.
Fa, lo, do, da, ra. Fa, la, lo, si, ra.
Fa, la, do, da, re. Fa, lo, do, da, mi.
Fa, la, lo, si, mi. Fa, la, do, da, ra.
Fa, lo, do, re, ra. Fa, lo, do, re, mi.
Fo, sol, sa, la, lo. Fo, sol, la, re, ra.

Fa, lo, do, ra, mi.
Fo, sol, la, re, mi.
Fo, sol, sa, la, do.
Fa, lo, da, re, mi.
Fo, sol, sa, da, re.
Fo, sol, sa, la, re.
Fa, lo, re, ra, mi.
Fo, sol, sa, da, mi.
Fo, sol, sa, la, mi.
Fa, si, do, da, ra.
Fo, sol, sa, re, mi.
Fo, sol, sa, lo, do.
Fa, si, do, re, ra.
Fo, sol, la, si, do.
Fo, sol, sa, lo, re.
Fa, si, do, ra, mi.
Fo, sol, la, si, re.
Fo, sol, sa, lo, mi.
Fa, si, da, re, mi.
Fo, sol, la, si, mi.
Fo, sol, sa, si, da.
Fa, si, re, ra, mi.
Fo, sol, la, do, re.
Fo, sol, sa, si, ra.
Fa, do, da, re, mi.
Fo, sol, la, do, mi.
Fo, sol, sa, do, da.
Fa, do, re, ra, mi.
Fo, sol, la, da, ra.
Fo, sol, sa, do, ra.
Fo, sol, sa, la, si.
Fa, lo, da, re, ra.
Fo, sol, sa, do, mi.
Fo, sol, sa, la, da,
Fa, lo, da, ra, mi.
Fo, sol, sa, da, ra.
Fo, sol, sa, la, ra.
Fa, si, do, da, re.
Fo, sol, sa, re, ra.
Fo, sol, sa, lo, si.
Fa, si, do, da, mi.
Fo, sol, sa, ra, mi.
Fo, sol, sa, lo, da.
Fa, si, do, re, mi.
Fo, sol, la, si, da.
Fo, sol, sa, lo, ra.
Fa, si, da, re, ra.
Fo, sol, la, si, ra.
Fo, sol, sa, si, do.
Fa, si, da, ra, mi.
Fo, sol, la, do, da.
Fo, sol, sa, si, re.
Fa, do, da, re, ra.
Fo, sol, la, do, ra.
Fo, sol, sa, si, mi.
Fa, do, da, ra, mi.
Fo, sol, la, da, re.
Fo, sol, sa, do, re.
Fa, da, re, ra, mi.
Fo, sol, la, da, mi.

Fa,

Fo, sol, la, lo, si.
Fo, sol, la, lo, da.
Fo, sol, la, lo, ra.
Fo, sol, la, ra, mi.
Fo, sa, la, si, re.
Fo, sol, si, re, ra.
Fo, sol, lo, si, da.
Fo, sa, la, si, mi.
Fo, sol, si, ra, mi.
Fo, sol, lo, si, ra.
Fo, sa, la, do, re.
Fo, sol, do, da, ra.

Fo, sol, la, lo, do.
Fo, sol, la, lo, re.
Fo, sol, la, lo, mi.
Fo, sol, si, da, mi.
Fo, sol, lo, si, do.
Fo, sa, la, si, ra.
Fo, sol, si, re, mi.
Fo, sol, lo, si, re.
Fo, sa, la, do, da.
Fo, sol, do, da, re.
Fo, sol, lo, si, mi.
Fo, sa, la, do, ra.
6, 8, 9, 12, 3.

Fo, sol, lo, do, da.
Fo, sa, la, do, mi.
Fo, sol, do, re, ra.
Fo ; sol, lo, re, ra.
Fo, sa, la, da, ra.
Fo, sol ; do, ra, mi.
Fo, sol, lo, da, re.
Fo, sa, la, re, ra.
Fo, sol, da, re, mi.
Fo, sol, lo, da, mi.
8, 9, 12, 3, 6.

Fo, sol, do, da, mi.
Fo, sol, lo, do, re.
Fo, sa, la, da, re.
Fo, sol ; do, re, mi.
Fo, sol, lo, do, mi.
Fo, sa, la, da, mi.
Fo, sol, da, re, ra.
Fo, sol, lo, da, ra.
Fo, sa, la, re, mi.
Fo, sol, da, ra, mi.

Fo, sa, la, ra, mi.
Fo, sol, re, ra, mi.
Fo, sol ; lo, re, mi.
Fo, sa, lo, si, da.

Fo, sol, lo, re, ra.
Fo, sa ; lo, si, do.
Fo, sa, la, lo, si.
Fo, sol, lo, ra, mi.

Fo,

Fo , sa ; la , lo , do. Fo , sa , lo , si , re .
Fo , sol , si , do , da. Fo , sa , la , lo , da .
Fo , sa , lo , si , ra . Fo , sol , si , do , re .
Fo , sa , la , lo , re . Fo , sa , lo , si , mi .
Fo , sol , si , do , ra . Fo , sa , la , lo , ra .
Fo , sa , lo , do , da . Fo , sol , si , do , mi .
Fo , sa , la , lo , mi. Fo , sa , lo , do , re .
Fo , sol , si , da , re . Fo , sa , la , si , do .
Fo , sa , lo , do , ra . Fo , sol , si , da , ra .
6 , 8 , 10 , 12 , 3.

Fo , sa , la , si , da . Fo , sa , lo , do , mi .
Fo , sa , lo , da , re . Fo , sa , da , re , ra .
Fo , la , si , do , mi . Fo , sa , lo , da , ra .
Fo , sa , da , re , mi . Fo , la , si , da , re .
Fo , sa , lo , da , mi . Fo , sa , da , ra , mi .
8 , 10 , 12 , 3 , 6 .

Fo , la , si , da , ra . Fo , sa , lo , re , ra .
3 , 6 , 8 , 10 , 12.

Fo , sa , re , ra , mi . Fo , la , si , da , mi .
Fo , sa , lo , re , mi . Fo , la , lo , si , do .
Fo , la , si , re , ra . Fo , sa , lo , ra , mi .
Fo , la , lo , si , da . Fo , la , si , re , mi .
Fo , sa , si , do , da . Fo , la , lo , si , re .
Fo , la , si , ra , mi . Fo , sa , si , do , re .
Fo , la , lo , si , ra . Fo , la , do , da , re .
Fo , sa , si , do , ra . Fo , la , lo , si , mi .
Fo , la , do , da , ra . Fo , sa , si , do , mi .

Fo,

Fo, la, lo, do, da. Fo, la, do, da, mi.
Fo, sa, si, da, re. Fo, la, lo, do, re.
Fo, la, do, re, ra. Fo; sa, si, da, ra.
12, 3, 6, 8, 9.

Fo, la, lo, do, ra. Fo, la, do; re, mi.
12, 3, 6, 8, 10.

Fo, sa, si, da, mi. Fo, la, lo, do, mi.
Fo, la, do, ra, mi. Fo, sa, si, re, ra.
Fo, sa, si, re, mi. Fo, la, lo, da, ra.
10, 12, 3, 6, 8.

Fo, la, da, re, mi. Fo, sa, si, ra, mi.
Fo, la, lo, da, mi. Fo, la, da, ra, mi.
Fo, sa, do, da, re. Fo, la, lo, re, ra.
Fo, la, re, ra, mi. Fo, sa, do, da, ra.
Fo, la, lo, re, mi. Fo, la, si, do, da,
Fo, sa, do, da, mi. Fo, la, lo, ra, mi.
Fo, lo, si, do, re. Fo, sa, do, re, ra.
Fo, la, si, do, da. Fo, lo, si, do, ra.
Fo, sa, do, re, mi. Fo, la, si, do, re.
Fo, lo, si, do, mi. Fo, sa, do, ra, mi.
Fo, la, si, do, ra. Fo, lo, si, da, re.
3, 6; 8, 9, 12.

Fo, lo, si, da, ra. Fo, si, da, re, ra.
Sol, sa, la, do, re. Fo, lo, si, da, mi.
Fo, si, da, re; mi. Sol, sa, la, do, ra.
Fa, lo, si, re, ra. Fo, si, da, ra, mi.

Sol,

Sol , sa , la , do , mi .
Fo , si , re , ra , mi .
Fo , lo , si , ra , mi .
Sol , sa , la , da , ra .
Fo , do , da , re , mi .
Fo , lo , do , da , ra .
Sol , sa , la , re , ra .
Fo , do , re , ra , mi.
Fo , lo , do , re , ra .
Sol , sa , la , ra , mi .
Sol , sa , la , lo , si .
Fo , lo , do , ra , mi .
Sol , sa , lo , si , da .
Sol , sa , la , lo , da .
Fo , lo , da , re , mi.
Sol , sa , lo , si , ra .
Sol , sa , la , lo , ra .
Fo , lo , re , ra , mi .
Sol , sa , lo , do , da .
Sol , sa , la , si , do .
Fo , si , do , da , ra .
Sol , sa , lo , do , ra.
Sol , sa , la , si , re.
Fo , si , do , re , ra .
Sol , sa , lo , da , re .
Sol , sa , la , si , mi .
Fo , si , do , ra , mi .
Sol , sa , lo , da , mi .
Sol , la , lo , si , do .
Sol , sa , lo , re , mi .

Fo , lo , si , re , mi .
Sol , sa , la , da , re .
Fo , do , da , re , ra .
Fo , lo , do , da , re .
Sol , sa , la , da , mi .
Fo , do , da , ra , mi .
Fo , lo , do , da , mi.
Sol , sa , la , re , mi .
Fo , da , re , ra , mi .
Fo , lo , do , re , mi .
Sol , sa , lo , si , do .
Sol , sa , la , lo , do .
Fo , lo , da , re , ra .
Sol , sa , lo , si , re .
Sol , sa , la , lo , re .
Fo , lo , da , ra , mi .
Sol , sa , lo , si , mi .
Sol , sa , la , lo , mi .
Fo , si , do , da , re .
Sol , sa , lo , do , re .
Sol , sa , la , si , da .
Fo , si , do , da , mi .
Sol , sa , lo , do , mi .
Sol , sa , la , si , ra .
Fo , si , do , re , mi .
Sol , sa , lo , da , ra .
Sol , sa , la , do , da .
Sol , sa , lo , re , ra .
Sol , la , si , re , mi .
Sol , la , lo , si , da .

Sol,

Sol, la, si, ra, mi. Sol, sa, lo, ra, mi.
Sol, la, lo, si, re. Sol, la, do, da, re.
Sol, sa, si, do, da. Sol, la, lo, si, ra.
Sol, la, do, da, ra. Sol, sa, si, do, re.
Sol, la, lo, si, mi. Sol, la, do, da, mi.
Sol, sa, si, do, ra. Sol, la, lo, do, da.
Sol, la, do, re, ra. Sol, sa, si, do, mi.
Sol, la, lo, do, re. Sol, la, do, re, ml.
Sol, sa, si, da, re. Sol, la, lo, do, ra.
Sol, la, do, ra, mi. Sol, sa, si, da, ra.
Sol, la, lo, do, mi. Sol, la, da, re, ra.
Sol, sa, si, da, mi. Sol, la, lo, da, re.
Sol, la, da, re, mi. Sol, sa, si, re, ra.
Sol, la, lo, da, ra. Sol, la, da, ra, mi.
Sol, sa, si, re, mi. Sol, la, lo, da, mi.

6, 8, 9, 12, 3.

Sol, la, re, ra, mi. Sol, sa, si, ra, mi.
Sol, la, lo, re, ra. Sol, lo, si, do, da.
Sol, sa, do, da, re. Sol, la, lo, re, mi.
Sol, lo, si, do, re. Sol, sa, do, da, ra.
Sol, la, lo, ra, mi. Sol, lo, si, do, ra.
Sol, sa, do, da, mi. Sol, la, si, do, da.
Sol, lo, si, do, mi. Sol, sa, do, re, ra.
Sol, la, si, do, re. Sol, lo, si, da, re.
Sol, sa, do, re, mi. Sol, la, si, do, ra.
Sol, lo, si, da, ra. Sol, sa, do, ra, mi.
Sol, la, si, do, mi. Sol, lo, si, da, mi.
Sol, sa, da, re, ra. Sol, la, si, da, re.
Sol, lo, si, re, ra. Sol, sa, da, re, mi.

Sol, la, si, da, ra.
Sol, sa, da, ra, mi.
Sol, lo, si, re, mi.
Sol, la, si, da, mi.
6, 8, 10, 12, 3.

Sol, lo, si, ra, mi.
Sol, la, si, re, ra.
Sol, lo, do, da, ra.
Sa, la, si, re, ra.
Sol, sa, re, ra, mi.
Sol, lo, do, da, re.
Sol, da, re, ra, mi.
Sol, lo, do, da, mi.
3, 6, 8, 9, 12.

Sa, la, lo, si, do.
Sol, lo, do, re, ra.
Sa, la, si, ra, mi.
Sa, la, si, re, mi.
Sa, la, lo, si, da.
Sol, lo, do, re, mi.
3, 6, 8, 10, 12.

Sa, la, lo, si, re.
Sol, lo, do, ra, mi.
Sa, la, do, da, ra.
Sa, la, lo, si, mi.
Sol, lo, da, re, mi.
Sa, la, do, re, ra.
Sa, la, do, da, re.
Sa, la, lo, si, ra.
Sol, lo, da, re, ra.
Sa, la, do, da, mi.
Sa, la, lo, do, da.
Sol, lo, da, ra, mi.
12, 3, 6; 8, 9.

Sa, la, lo, do, re.
Sol, lo, re, ra, mi.
Sa, la, do, ra, mi.
Sa, la, lo, do, mi.
Sol, si, do, da, ra.
Sa, la, da, re, mi.
Sa, la, lo, da, ra.
Sa, la, do, re, mi.
Sa, la, lo, do, ra.
Sol, si, do, da, re.
Sa, la, da, re, ra.
Sa, la, lo, da, re.
Sol, si, do, da, mi.
Sa, la, da, ra, mi.

Sol,

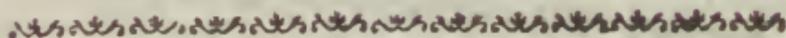
Sol, si, do, re, ra.
Sa, la, re, ra, mi.
Sa, la, lo, re, ra.
Sol, si, do, ra, mi.
Sa, lo, si, do, re.
Sa, la, lo, ra, mi.
Sol, si, da, re, mi.
Sa, lo, si, do, mi.
Sa, la, si, do, re.
Sol, si, re, ra, mi.
Sa, lo, si, da, ra.
Sa, la, si, do, mi.
Sol, do, da, re, mi.
Sa, lo, si, re, ra.
Sa, la, si, da, ra.
Sol, lo, re, ra, mi.
Sa, lo, si, ra, mi.
Sa, do, re, ra, mi.
Sa, lo, do, da, ra.
La, si, do, da, mi.
La, lo, si, do, da.
Sa, lo, do, re, ra.
La, si, do, re, mi.
La, lo, si, do, ra.
Sa, lo, do, ra, mi.
La, si, da, re, ra.
La, lo, si, da, re.
Sa, lo, da, re, mi.
La, si, da, ra, mi.
La, lo, si, da, mi.

Sa, la, lo, da, mi.
Sol, si, do, re, mi.
Sa, lo, si, do, da.
Sa, la, lo, re, mi.
Sol, si, da, re, ra.
Sa, lo, si, do, ra.
Sa, la, si, do, da.
Sol, si, da, ra, mi.
Sa, lo, si, da, re.
Sa, la, si, do, ra.
Sol, do, da, re, ra.
Sa, lo, si, da, mi.
Sa, la, si, da, re.
Sol, do, da, ra, mi.
Sa, lo, si, re, mi.
Sa, la, si, da, mi.
Sa, lo, do, da, re.
La, si, do, da, ra.
Sa, da, re, ra, mi.
Sa, lo, do, da, mi.
La, si, do, re, ra.
La, lo, si, do, re.
Sa, lo, do, re, mi.
La, si, do, ra, mi.
La, lo, si, do, mi.
Sa, lo, da, re, ra.
La, si, da, re, mi.
La, lo, si, da, ra.
Sa, lo, da, ra, mi.
La, si, re, ra, mi.

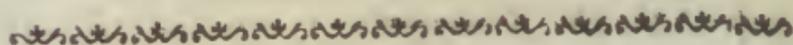
Sa, lo, re, ra, mi.	La, lo, si, re, ra.
La, do, da, re, ra.	Sa, si, do, da, re.
La, lo, si, re, mi.	La, do, da, re, mi.
Sa, si, do, da, ra.	La, lo, si, ra, mi.
La, lo, da, ra, mi.	Sa, si, do, da, mi.
La, lo, do, da, re.	La, lo, re, ra, mi.
Sa, si, do, re, ra.	La, lo, do, da, ra.
La, da, re, ra, mi.	Sa, si, do, re, mi.
La, lo, do, da, mi.	Lo, si, do, da, re.
Sa, si, do, ra, mi.	La, lo, do, re, ra.
Lo, si, do, da, ra.	Sa, si, da, re, ra.
La, lo, do, re, mi.	Lo, si, do, da, mi.
Sa, si, da, ra, mi.	La, lo, do, ra, mi.
Lo, si, do, re, ra.	Sa, si, da, ra, mi.
La, lo, da, re, ra.	Lo, si, do, re, mi.
Sa, si, re, ra, mi.	La, lo, da, re, mi.
Lo, si, do, ra, mi.	Sa, do, da, re, ra.
La, lo, da, ra, mi.	Lo, si, da, re, ra.
Sa, do, da, re, mi.	La, lo, re, ra, mi.
Lo, si, da, re, mi.	Sa, do, da, ra, mi.
La, si, do, da, re.	Lo, si, da, ra, mi.
Lo, si, re, ra, mi.	Lo, lo, da, re, ra.
Lo, do, da, re, mi.	Lo, do, da, ra, mi.
Lo, do, re, ra, mi.	Lo, da, re, ra, mi.
Si, do, da, re, ra.	Si, do, da, re, mi.
Si, do, da, ra, mi.	Si, do, re, ra, mi.
Si, da, re, ra, mi.	Do, da, re, ra, mi.

FINE.

IN-

ERRORI			CORREZIONI
Pag.	*lin.*		
13	3	nna ,	una
24	16	Quinta,	Quinto
54	4	*re.*	*ra.*
66	19	minima.	semiminima.
77	15	ossetvarne.	osservarne
103	22	*fo, sa.*	*fa, sa.*
142	2	vovanta.	novanta.

IMPRIMATUR,

Si videbitur Reverendissimo Patri Magist. Sacri Palati Apostolici.

F. Xaverius Passeri Arch. Lariss. Vicesg.

IMPRIMATUR

Fr. Thomas Vincentius Pani Ord. Præd. Sac. Pal. Apost. Magist.

INDICE

DELLE MATERIE.

CAP. I. *Quale sia la cagione di essere stata la Musica così malamente spiegata.* pag. 11
CAP. II. *Dei gradi di altezza della voce.* 15
CAP. III. *Degli Accidenti.* 17
CAP. IV. *Nomi inutili.* 23
CAP. V. *Durazione della voce.* 29
CAP. VI. *Cognizioni necessarie al Compositore.* 36
CAP. VII. *Altre cognizioni necessarie al Compositore.* 42
CAP. VIII. *Formazione delle scale di terza maggiore, e minore.* 44
CAP. IX. *Regole per conoscere i toni.* 50
CAP. X. *Teoria spropositata.* 55
CAP. XI. *Abusi della teoria presente.* 65
CAP. XII. *De' Trasporti.* 70
CAP. XIII. *Come fa senso la voce.* 77
CAP. XIV. *Regole della semplice modulazione.* 87
CAP. XV. *Regole degli Ambi.* 90
CAP. XVI. *Regole delli Terni.* 97
CAP. XVII. *Regole delle Quaterne.* 103
CAP. XVIII. *Regole delle Cinquine.* 107
CAP. XIX. *Conseguenze utili.* 113

CAP. XX., ed ULT. *Altre eanseguenze utili*. 116

APPENDICE.

ART. I. *Degli Ambi, che sono sessantasei*. 123
ART. II. *Dei Terni. che sono dugento venti*. 126
ART. III. *Delle Quaterne, che sono quattrocento novantacinque*. 132
ART. IV. *Delle Cinquine, che sono Settecento novantadue*. 142

ER-

302
PINTADO.
MUSICA
124

VERA IDEA
DELLA MUSICA
E DEL
CONTRAPPUNTO
DI D. GIUSEPPE PINTADO.

IN ROMA 1794.
NELLA STAMPERIA DI GIOACCHINO PUCCINELLI

Con licenza de' Superiori.